UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Thaïs Chauvel

As cartas na mesa:

Desejo e poder nos romances epistolares de Montesquieu e Laclos

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2025

THAÏS CHAUVEL

As cartas na mesa: desejo e poder nos romances epistolares de Montesquieu e Laclos

Versão corrigida

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profª Drª Marta Kawano

São Paulo

2025

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cc

Chauvel, Thaïs
As cartas na mesa: Desejo e poder nos romances epistolares de Montesquieu e Laclos / Thaïs Chauvel; orientadora Marta Kawano - São Paulo, 2025.
278 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Literatura francesa. 2. Forma epistolar. 3. Lettres persanes. 4. Les Liaisons dangereuses. 5. Cécile Volanges. I. Kawano, Marta, orient. II. Título.

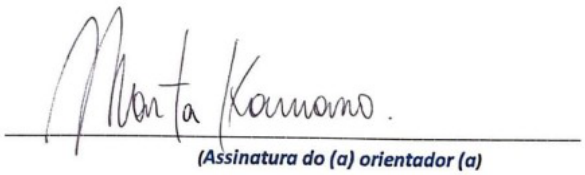
Nome do (a) aluno (a): __Thaïs Chauvel

Data da defesa: 24/04/2025

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marta Kawano

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/05/2025



(Assinatura do (a) orientador (a)

Às mulheres da minha vida,

mãe e filha,

avós e amigas,

sem esquecer, é claro,

das professoras

Nome: CHAUVEL, Thaïs

Título: As cartas na mesa: desejo e poder nos romances epistolares de Montesquieu e Laclos

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento:_____

Profa. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

RESUMO

CHAUVEL, Thaïs. ***As cartas na mesa: desejo e poder nos romances epistolares de Montesquieu e Laclos.*** **São Paulo, 2025. Tese de Doutorado em Letras – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo.**

O estudo aqui proposto pretende investigar articulações entre forma e significado, desejo e poder, opressão e emancipação feminina, evidenciando o potencial subversivo e crítico das *Cartas persas* e de *As Ligações perigosas*. Estruturada em três partes, a tese examina, primeiro, as singularidades desse gênero romanesco, iniciando-se com um panorama histórico dos romances por cartas publicados entre 1669 e 1842, na Europa, mapeando a evolução da forma monódica à polifônica. Após um estudo semiótico da carta, elemento constitutivo desse tipo de romance, analisamos procedimentos narrativos e discursivos possibilitados pelos dispositivos epistolares, lacunares e polifônicos, elaborados por Montesquieu e Laclos. A análise aprofundada das obras literárias comenta, em seguida, os paratextos contraditórios que acompanham esses romances marcados, de imediato, pela ironia e ambiguidade. Por meio da análise detida da estrutura do enredo, atenta à disposição das cartas, buscou-se compreender de que modo a forma epistolar contribui para realçar as reflexões e críticas mobilizadas por esses romances. Nosso objetivo, enfim, inclui um deslocamento de perspectiva por meio do qual focalizamos a análise no estudo das personagens epistológrafas mulheres examinando a construção das subjetividades femininas, cujas vozes individualizadas são coletivamente silenciadas ao final. Para tanto, propõe-se, ainda, uma análise da trajetória romanesca de Cécile Volanges, bem como uma análise discursiva e estilística das cartas atribuídas a essa personagem feminina, não raro, subestimada pela crítica.

Palavras-chave: literatura francesa; forma epistolar; *Cartas persas; As Ligações perigosas*; Cécile Volanges.

ABSTRACT

CHAUVEL, Thaïs. *Power and Desire in the Epistolary Novels of Montesquieu and Laclos.* São Paulo, 2025. PHD Thesis in Literature – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, University of São Paulo.

This study aims to investigate the intersections between form and meaning, desire and power, oppression and female emancipation, highlighting the subversive and critical potential of *Persian Letters* and *Dangerous Liaisons*. Structured in three parts, the thesis first examines the singularities of this novelistic genre, beginning with a historical overview of epistolary novels published between 1669 and 1842 in Europe, mapping the evolution from monodic to polyphonic forms. Following a semiotic analysis of the letter as a constitutive element of this type of novel, we analyze the narrative and discursive procedures enabled by the epistolary, lacunar, and polyphonic devices crafted by Montesquieu and Laclos. The in-depth analysis of these literary works then explores the contradictory paratexts accompanying these novels, which are immediately marked by irony and ambiguity. Through a close examination of plot structure, paying particular attention to the arrangement of the letters, the study seeks to understand how the epistolary form enhances the reflections and critiques mobilized by these novels. Finally, the objective includes a shift in perspective, focusing the analysis on the female epistolographers, examining the construction of feminine subjectivities, whose individualized voices are collectively silenced in the end. To this end, the study also proposes an analysis of the narrative trajectory of Cécile Volanges, as well as a discursive and stylistic examination of the letters attributed to this often-underestimated female character.

Keywords: French literature; epistolary form; *Persian Letters; Dangerous Liaisons*; Cécile Volanges.

RÉSUMÉ

CHAUVEL, Thaïs. *Les jeux sont faits : pouvoir et désir dans les romans épistolaires de Montesquieu et Laclos.* São Paulo, 2025. Thèse de Doctorat en Lettres – Département de Théorie Littéraire et Littérature Comparée, Université de São Paulo.

Cette étude entend examiner les articulations entre forme et signification, désir et pouvoir, oppression et émancipation féminine, en mettant en évidence tout le potentiel subversif et critique des *Lettres persanes* et *Les Liaisons dangereuses*. Structurée en trois parties, cette thèse analyse tout d'abord les spécificités de ce genre romanesque, s'ouvrant sur un panorama historique des romans par lettres publiés en Europe, entre 1669 et 1842, cherchant à retracer l'évolution de la forme monodique à la polyphonique. Après une étude sémiotique de la lettre, élément constitutif de ce type de roman, nous analysons les procédés narratifs et discursifs rendus possibles par les dispositifs épistolaires, lacunaires et polyphoniques, élaborés par Montesquieu et Laclos. Une étude approfondie de ces œuvres littéraires débute ensuite par l'analyse des paratextes contradictoires qui accompagnent ces romans placés, d'emblée, sous le signe de l'ironie et l'ambiguïté. À travers une analyse détaillée de la structure de ces intrigues, attentive à la disposition des lettres, nous cherchons à comprendre, ensuite, comment la forme épistolaire contribue éclaircir les réflexions critiques mobilisées par ces œuvres. Enfin, notre objectif compte encore étudier les personnages féminins épistoliers, examinant la construction des subjectivités féminines dont les voix, bien qu'individualisées, seront collectivement réduites au silence. C'est dans ce but que nous proposons également une analyse du parcours romanesque de Cécile Volanges, ainsi qu'une analyse discursive et stylistique des lettres attribuées à ce personnage féminin, si souvent sous-estimé par la critique.

Mots-clés : littérature française; forme épistolaire; *Lettres persanes; Les Liaisons dangereuses*; Cécile Volanges.

AGRADECIMENTOS

Registro aqui meus mais sinceros agradecimentos a todos aqueles contribuíram à realização desta tese de doutorado para que este sonho saísse, enfim, do papel.

Agradeço duplamente à CAPES pelo apoio financeiro sem o qual esta tese não seria possível. Primeiro, pela concessão da bolsa de doutorado de 2022 a 2025 e, segundo, ao Programa institucional de internacionalização (PRINT) que, por meio do processo 02588887.837316/2023-00, concedeu-me uma Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior para a realização do doutorado sanduíche, etapa indispensável para o amadurecimento intelectual da pesquisa, transformada pela vivência acadêmica na França, em 2023.

À minha orientadora Marta Kawano, cuja orientação sensível e atenciosa tem me acompanhado desde a graduação em Letras, culminando com a conclusão deste trabalho orientado com fineza e delicadeza.

Ao Samuel Titan Jr., por ter me concedido o imenso privilégio de poder contar, tanto com sua leitura atenta no Exame de Qualificação, quanto com as valiosas aulas que acompanhei durante o estágio do PAE.

À Rosely, pela sua paciência e diligência, pois sem sua ajuda ainda estaria perdida nos meandros labirínticos dos processos burocráticos.

Ao Stéphane Pujol, que aceitou receber-me na França onde, além de abrir tantas portas para mim, ampliou os horizontes desta pesquisa com contribuições de inestimável valor.

À Linda Gil, interlocutora inspirada e inspiradora, pela sua calorosa acolhida e conversas fascinantes.

Ao Institut Renaissance, Âge Classique et Lumières (IRCL) – em especial, à Florence March, Vanessa, Sonny e aos funcionários da biblioteca – pela receptividade que possibilitou pesquisas e encontros estimulantes.

À minha tia, Annick Federico, pela generosidade infinita, saborosa companhia e pelos deliciosos momentos que compartilhamos, saudades.

Ao Pedro Fragelli, graças à sua confiança, encontrei o acolhedor espaço da Sala Jaú para transmitir meu amor pela literatura francesa.

Aos queridos Maria Helena, Fabiana, Elaine, Erika, Marcelo, Marco, Armando, Maria Augusta, Mariana, Laura e Amanda, pelo tão agradável convívio.

Aos professores Anna Corbucci, Sébastien Roy, Marcos Cardoso Gomes, Verônica Galíndez e Giuliana Ragusa, pelas preciosas aulas que moldaram minha formação.

Aos amigos beletristas, por compartilharem comigo a paixão pela literatura e as provações da vida acadêmica – Mônica Kalil, Carol Kina, Caroline Ferreira, Júlia Páteo, Júlia Maia, Daniel Garroux, e Guilherme Diniz.

Aos amigos de toda uma vida, Marie, Rapha, Mel, Lucas, Grazi, Carlinha e Ivonita, pela torcida confiante e todos os momentos de descontração que passamos juntos.

Aos meus amados pais, Maura e Stéphane, pelo amor incondicional e apoio multiforme em todas as áreas da minha vida.

À minha filha Lorena, pela jovial companhia, que enche minha vida de luz, alegria e diversão.

Ao meu companheiro Pedro, pela constante e carinhosa presença ao longo dessa jornada, ciente de que nada disso seria possível sem você, ofereço todo meu amor, admiração e profunda gratidão.

APRESENTAÇÃO

Esta tese, fruto de anos de análise e leitura minuciosa, rente às obras literárias estudadas, investiga as profundezas narrativas e discursivas das *Cartas persas* e de *As Ligações perigosas*, romances epistolares do século das Luzes francês.

Uma das características constitutivas do romance por cartas reside, precisamente, em sua estrutura lacunar que, na ausência de mediação por parte de um narrador, abre espaço para que o leitor participe ativamente na construção de sentido do romance. Elipses e omissões nos convidam a efetuar uma leitura atenta dessas lacunas e silêncios expressivos que atravessam esse gênero romanesco.

Ora, da mesma forma que é indispensável situar o contexto de produção das obras, o horizonte de recepção também é incontornável, de modo que questionei, desde o princípio, o que significaria revisitar, hoje, a Pérsia de Montesquieu e a sociedade do Antigo Regime francês, retratada por Choderlos de Laclos.

Por meio deste exercício interpretativo, procurei desvendar as complexas articulações entre forma e significado, desejo e poder, opressão e emancipação feminina. Ao longo desta pesquisa, interroguei-me a respeito do potencial subversivo e crítico do romance epistolar, forma romanesca popular na França do século XVIII.

Buscando valorizar a originalidade da inovação formal proposta por Montesquieu, ao multiplicar as vozes epistológrafas das *Cartas persas*, procurou-se, ainda, ressaltar o aperfeiçoamento tanto estilístico quanto estrutural de Laclos, que desenvolve as potencialidades da forma polifônica do romance epistolar. Para além da pluralidade de personagens fictícios

dotados de voz, a riqueza desse formato decorre, também, da voz analítica e interpretativa conferida ao leitor, cuja leitura integra a orquestração polifônica do romance. Essa refração de múltiplas perspectivas, complementares e contraditórias, reflete tensões sociopolíticas do século XVIII francês que ainda ecoam na atualidade como, por exemplo, as relações entre homens e mulheres que, no contexto das sociedades patriarcais representadas nestas obras, oscilam entre opressão, alienação e desejo de emancipação.

Busquei conduzir a pesquisa partindo do geral ao particular, num movimento investigativo que pretende, à medida em que avança, aproximar-se gradualmente dos objetos de estudo até alcançar a leitura do detalhe.

Partindo de uma perspectiva mais abrangente, a primeira parte da tese, intitulada "O Gênero Epistolar: Forma e Significado", contém três capítulos dedicados ao estudo da forma epistolar, em que procurei traçar, primeiro, uma cartografia do romance por cartas na França e na Inglaterra. Da publicação, em 1669, das *Cartas portuguesas* por Guillerargues, a 1842, quando Balzac publica *Memórias de duas moças casadas*, acompanhamos as variações do romance epistolar, da forma monódica à sinfônica. Na sequência, a análise se desdobra em um estudo semiótico a respeito da simbologia da carta, motor de ação e veículo de narração em todo romance epistolar. Remato essa primeira parte com o terceiro capítulo, no qual detenho-me na análise dos procedimentos e efeitos narrativos e discursivos, oriundos da forma elíptica e polifônica, nas *Cartas persas* e *As Ligações perigosas*, comentando a elaboração de personagens cuja caracterização em refração favorece tanto a fragmentação quanto as ambivalências de personagens cindidas, como Usbek e madame de Merteuil.

Tendo alcançado o cerne das obras, proponho, então, uma análise detida dos dispositivos epistolares, procurando desvendar as engrenagens que sustentam as estruturas, tão dinâmicas

quanto complexas, arquitetadas por Montesquieu e Laclos, na segunda parte da tese, dedicada ao estudo de "Tempo e Narrativa: (Des)ordem Cronológica e seus Efeitos". Composta por dois capítulos, essa parte se abre com uma análise contrastiva dos paratextos antagônicos que precedem tanto as *Cartas persas* quanto *As Ligações perigosas* situando, de imediato, essas obras sob o signo da ironia e da ambiguidade, convidando o leitor a afastar-se de uma leitura demasiadamente literal desses textos literários. No capítulo seguinte, desenvolvo um mapeamento temporal e estrutural de *As Ligações Perigosas*, articulando forma e sentido, examinando as relações entre a ordem de disposição das cartas e o levantamento de reflexões sociopolíticas mobilizadas por essas obras que questionam normas, convenções e estruturas literárias e sociais.

Enfim, a terceira parte, intitulada "O Segundo Sexo: O Clamor das Mulheres", é inteiramente consagrada à leitura das mulheres retratadas nos romances de Montesquieu e Laclos. Retorno, aqui, à questão da polifonia na medida em que procuro analisar as subjetividades femininas elaboradas por esses autores. Ao valorizar a originalidade do dispositivo epistolar polifônico, proponho deslocar o foco, tradicionalmente orientado nos protagonistas masculinos, Usbek e Valmont, para centralizar a análise nas figuras femininas dotadas (ou não) de voz. Se, por um lado, as mulheres epistológrafas conquistam voz própria, expondo suas subjetividades e resistências, por outro, as trajetórias das mulheres nesses romances denunciam a violência simbólica e material do patriarcado que insiste em objetificá-las. Ofereço ao leitor, portanto, o fruto de uma leitura analítica, que procurou capturar as singularidades do romance epistolar articuladas à subjetivação feminina, que desafiam, assim, a reificação das mulheres. Diante disso, encerro sugerindo uma análise interpretativa de Cécile Volanges, cuja trajetória romanesca e o estilo, embora frequentemente desdenhados pela crítica acadêmica, emergem como uma crítica contundente da condição da mulher. Busquei compreender, assim, como os romances epistolares

polifônicos de Montesquieu e Laclos que, entre voz e silenciamento feminino, reproduzem ficcionalmente sistemas patriarcais que subjugam e oprimem as mulheres.

Ao explorar as tensões entre forma e significado, esta tese procurou consolidar uma leitura interpretativa que dialogue com nossas inquietações contemporâneas, iluminando as permanências e ressonâncias dessas narrativas em nossa sociedade na expectativa de alcançar uma interpretação estética que abrace a dimensão social como fator de arte[1].

[1] Referência à citação de Antônio Cândido em *Literatura e Sociedade*, 2006, p. 16.

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE – 18

O GÊNERO EPISTOLAR: 18

FORMA E SIGNIFICADO 18

Capítulo Um: 19

Ecos do passado: um panorama histórico do romance epistolar europeu 19

Capítulo Dois: 41

Entre sussurros e silêncios: simbologias das cartas 41

Capítulo Três: 53

Polifonia nos romances epistolares de Montesquieu e Laclos 53

SEGUNDA PARTE – 80

TEMPO E NARRATIVA: (DES)ORDEM CRONOLÓGICA E SEUS EFEITOS 80

Capítulo Um: 81

Autenticidade ou ficcionalização? O jogo dos paratextos 81

Capítulo Dois: 95

Minúcia e preciosismo estrutural de Laclos em *As Ligações perigosas* 95

1. À margem das cartas, paratextos adjacentes 96

2. Estrutura e cronologia das cartas: destinos entrelaçados 103

a) Tramas paralelas: laços feitos e desfeitos 103

b) Estudo Analítico da Primeira Parte (1 a 50): 118

c) Estudo Analítico da Segunda Parte (51 a 87): 131

d) Estudo Analítico da Terceira Parte (88 a 124): 150

e) Estudo Analítico da Quarta Parte (124 a 175): 166

Anexos da análise sobre *As Ligações perigosas* 199

Anexo: reconstituição dos eventos narrativos das *Ligações perigosas* em ordem cronológica 204

TERCEIRA PARTE – 210

O SEGUNDO SEXO: O CLAMOR DAS MULHERES 210

Capítulo Um: 211

Poligamia e polifonia: das vozes femininas ao emudecimento da mulher 211

Poligamia masculina e polifonia feminina 214

O desvario de madame de Tourvel 220

Memórias de uma moça bem-comportada 222

Deflorações forçadas: os estupros de Roxane e Cécile 227

Capítulo Dois: 231

Cécile Volanges: o fracasso de uma educação sentimental 231

CONCLUSÃO 256

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 260

PRIMEIRA PARTE –

O GÊNERO EPISTOLAR:

FORMA E SIGNIFICADO

"*À chaque oeuvre sa forme*[2]"

Honoré de Balzac

[2] Primeiro prefácio de *Le Lys dans la valée* (O lírio no vale), 1836.

Capítulo Um:

Ecos do passado: um panorama histórico do romance epistolar europeu

Quando Laclos publica *As Ligações perigosas*, em 1782, o romance por cartas já não é nenhuma novidade. Junto com o romance memorialista, a forma epistolar é uma das formas romanescas mais apreciadas pelo público setecentista. Ambas possuem uma característica em comum que agrada particularmente ao leitorado da época: a narração em primeira pessoa do singular que, aproveitando-se das fronteiras ainda pouco claras entre escritor e narrador, produz um efeito de verossimilhança suscitando maior interesse pela história, tida como *verdadeira*.

Se "o romance tem a consciência pesada no século XVIII, ele sempre pretende não ser um romance" (ROUSSET, 2014, p. 75, tradução nossa), é porque trata-se de "uma época desconfiada com relação à inverosimilhança, da ficção, do romanesco" (VERSINI, 1979, p. 50, tradução nossa). A verossimilhança torna-se, assim, um fator decisivo para que um romance obtenha sucesso no Século das Luzes. Desse modo, o gênero romanesco enfrenta um desafio de peso ao longo de todo o século XVIII: a rejeição da ficção e a "exigência do 'anti-romanesco'", segundo a expressão de Jean Rousset (2014, p. 75, tradução nossa). De acordo com o estudioso, "esse descrédito do 'romance' numa época em que se publicam tantos romances se une à tendência [...] de constituir o romance contra o romanesco, contra a arbitrariedade de uma imaginação que inventa indiscretamente." (2014, p. 75). Sendo assim, observa-se, no decorrer do século XVIII, uma tendência a "substituir a ideia de ficção verossímil pela de ilusão completa" (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 27).

Diante dessa desconfiança em relação à ficção que, entretanto, é constitutiva do gênero romanesco, a pressuposta autenticidade das cartas sugere, por extensão, uma autenticidade dos fatos narrados – bem como dos sentimentos evocados – que atrai e seduz o leitor. Segundo Laurent Versini, "a ilusão da autenticidade" que a forma epistolar possibilita "desarma as prevenções do leitor no que diz respeito à ficção" (VERSINI, 1979, p. 51, tradução nossa). De modo geral, o século XVIII tende a valorizar "documentos, testemunhos diretos do real" em detrimento da invenção (ROUSSET, 2014, p. 75, tradução nossa). Neste contexto, uma carta pode, com certa credibilidade, passar-se por documento autêntico. Ao contrário do soneto, puramente literário, a carta é, antes, um objeto empírico utilizado como meio de comunicação. Ora, se tal confusão entre ficção e não ficção ocorre, isso se deve, em parte, à presença de correspondências comprovadamente autênticas no mercado editorial, como as cartas em que Madame de Sévigné relata a vida na Corte de Louis XIV à filha, ou a correspondência amorosa entre Heloísa e Abelardo, célebre casal medieval.

Além disso, por ser um meio de comunicação eficiente, a carta integra o cotidiano das pessoas letradas nos séculos XVII e XVIII como elemento indispensável da vida social. Uma vez que se trata de um dado de realidade presente no dia a dia dos leitores, é fácil criar a ilusão de que aquelas cartas publicadas são verdadeiras, que foram efetivamente escritas por pessoas em carne e osso tendo em vista um destinatário real. Isso porque, para além das informações que contém, a forma da carta já transmite por si só autenticidade.

Para fortalecer essa "ilusão de autenticidade que desarma as prevenções do leitor com relação à ficção" (VERSINI, 1979, p. 51, tradução nossa), escritores como Montesquieu e Laclos passam-se por editores, contando em seus prefácios como as cartas em questão foram encontradas. Vale ressaltar que o ocultamento do romancista não contribui apenas para baixar

a guarda do leitor desconfiado, como também confere uma aparente autonomia às personagens que escrevem. Jean Rousset chama esse procedimento que consiste em afirmar que o trabalho no texto se limita à tradução e/ou à organização de uma correspondência real de "ficção do não fictício" (ROUSSET, 2014, p. 75, tradução nossa).

Montesquieu se vale dessa "ficção do não fictício" em suas *Cartas persas*, romance epistolar que inaugura o século das Luzes na França. Em 1721, a obra se abria com um "anti-prefácio" (STAROBINSKI, 2001, p. 86, tradução nossa) no qual o tradutor, anônimo[3], afirmava que "*Les Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi*" (MONTESQUIEU, 2013, p. 64), de forma a legitimar a existência dos personagens scriptores. Tal introdução contribuía, assim, para a construção de um efeito de autenticidade, favorecendo, ainda, o apagamento do autor.

Trinta anos depois, Montesquieu acrescenta, contudo, um novo paratexto intitulado "*Quelques réflexions sur les* Lettres persanes" desmentindo a ficção do tradutor-editor. Longe de apagar-se, Montesquieu agora reivindica sua autoria sobre o texto. Ao comentar o êxito da obra, reeditada mais de trinta vezes ao longo de sua vida, o autor atribui a recepção favorável à forma epistolar afirmando que "*ces sortes de romans réussissent ordinairement parce que l'on y rend compte soi-même de sa situation actuelle, ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu'on en pourrait faire*" (MONTESQUIEU, 2013, p. 407). O efeito de intensidade produzido seria maior dado que o uso da primeira pessoa permitiria "sentir as paixões" de forma mais intensa por conta da imediatez, presumindo-se que a personagem relata *hic et nunc* sua "situação atual".

[3] Catherine Volpilhac-Auger assinala a originalidade da figura de um tradutor fictício no romance epistolar em 1720 (2004, p. 137:4).

Segundo Montesquieu, essa é uma das principais causas do sucesso do gênero epistolar: "*c'est une des causes du succès de quelques ouvrages charmants qui ont paru depuis les* Lettres persanes" (MONTESQUIEU, 2013, p. 407). Vale observar que, no primeiro esboço de suas *Réflexions*, o autor era mais específico no que diz respeito às "obras encantadoras" publicadas após suas *Cartas persas*. No rascunho de suas *Reflexões*, publicadas na edição de referência das *Cartas persas*[4], Montesquieu citava nominalmente dois romances epistolares: *Pamela*, de Richardson (1740), e *Lettres d'une Péruvienne*, de Mme. de Graffigny (1747). Ainda que tenha removido essas menções explícitas da versão definitiva das *Reflexões*, é interessante observar quais obras Montesquieu tinha em mente quando se referia aos romances epistolares que lhe sucederam.

As obras mencionadas adotam um estilo confessional que as assemelha ao diário. No romance de Richardson, Pamela relata seu dia a dia como criada na casa do Sr. B. aos pais, que raramente lhe respondem. As detalhadas cartas de Pamela nem sempre esperam uma resposta efetiva de seus correspondentes. Lembram a tal ponto um diário que, no volume dois, escreve-se: "Continuação do diário", ainda que Pamela continue se endereçando aos pais: "Bem, meus queridos pais, (podem acreditar nisso?)". Isso se justifica pelo enclausuramento de Pamela que, não tendo mais como enviar suas cartas, continua, no entanto, a escrevê-las. Sendo assim, a longa carta número trinta e dois transforma-se, efetivamente, em diário trazendo indicações temporais precisas próprias ao diário íntimo redigido cotidianamente como: "agora retorno à minha escrita nesse SÁBADO, e ao assunto sobre o qual escrevi", seguido por "SÁBADO, pela manhã", ou ainda "Meio-dia, tarde de SÁBADO", e então: "Quase meia-noite de SÁBADO".

[4] Esse esboço consta no primeiro volume da edição erudita das *Obras Completas* de Montesquieu, I, 2004, p. 576.

A precisão da marcação temporal indicando dias e horários (mas não as datas, o dia, o mês, ou o ano) ilustra o modo como Richardson explora o conceito da personagem que relata "sua situação atual". Tão logo os acontecimentos ocorrem, Pamela os escreve. Esse aspecto imediatista da escrita, apontado por Montesquieu como uma das causas do sucesso do gênero epistolar, é usado com tamanha regularidade no romance de Richardson que Henry Fielding não hesita em parodiá-lo em seu *Shamela*, lançado em 1741. Sua crítica satírica também assume a forma de um romance epistolar, levando esse recurso ao extremo, de modo que as personagens escrevem simultaneamente à ação, e não instantes depois, criando, assim, situações cômicas absurdas e, consequentemente, inverossímeis, como no trecho da carta 6 a seguir: "escuto-o chegar à porta. Vês que escrevo no presente, como diz o pastor Williams. Bem, ele está na cama, entre nós." (FIELDING in WATT, p. 26).

Dessa forma, Fielding aponta os limites da imediatez tanto do gênero epistolar quanto do diário, que não admite simultaneidade efetiva entre o presente da ação e o presente da enunciação, como ocorre no teatro, por exemplo. De fato, a "situação atual" da escrita se refere, na melhor das hipóteses, à confissão de um sentimento que corresponde ao que a personagem sente quando escreve. O relato epistolar se situa, na verdade, num passado recente que ainda repercute no presente da personagem – menos distante, talvez, que o passado evocado na narrativa de um romance tradicional – ou então, consiste na antecipação e expectativa de um evento que deve ocorrer num futuro próximo.

Ademais, uma consequência adicional decorre do confinamento de Pamela, pois já não há mais resposta alguma por parte dos seus pais, ainda que Pamela receba (e transcreva) cartas de outras personagens, como as do Sr. B.. Se a protagonista recebe ocasionalmente uma ou outra carta, ela é, sem dúvida, a voz dominante do romance. O aspecto dialógico da correspondência

é, assim, pouco explorado na medida em que a correspondência com os pais se torna pretexto para a escrita conforme a trama se desenrola.

O segundo romance mencionado por Montesquieu no esboço de "Quelques réflexions" foi publicado em 1747, por Madame de Graffiny. Como seu título original indica, *Lettres d'une Péruvienne* (grifos nossos) reúne cartas escritas por uma única personagem: Zilia. Ela escreve a seu amante, Aza, num solilóquio que permanecerá sem resposta. Não se sabe se Aza recebe ou responde às cartas, nem mesmo se Zilia consegue enviá-las. Trata-se, portanto, de um romance epistolar monódico que, em oposição ao romance polifônico, oferece uma perspectiva única retomando, assim, "a primeira forma do romance por cartas" (ROUSSET, 2014, p. 77, tradução nossa).

Se é verdade que as cartas endereçadas a um único destinatário, sem que haja troca efetiva de cartas, aproximam o romance do diário, por outro lado, é imperativo que tais cartas não sejam confundidas com um diário, uma vez que sua própria existência está indissociavelmente atrelada à presença de um destinatário. Ainda que não se saiba se este lê, responde, nem mesmo se recebe as cartas, elas lhe são destinadas, foram escritas para esse personagem que, apesar da ausência de sua voz, faz-se presente em cada carta que lhe é endereçada. É diferente de *Pamela*, obra em que as saudações aos pais no início e no final das cartas vão se tornando cada vez mais escassas e protocolares conforme avança o enredo.

Se Jean Rousset afirma que o solilóquio é "a primeira forma do romance por carta" (ROUSSET, 2014, p. 77, tradução nossa) é porque ele se refere às *Lettres portugaises*, de 1669. Atribui-se, hoje, a autoria das *Cartas portuguesas* a Gabriel de Guilleragues que, na época da publicação, era tido como o tradutor dessa obra. A paixão pintada nas cinco cartas de amor que

compõem o romance é tão pungente que, até o século XX, acreditou-se que pudessem ser autênticas.

Entre dezembro de 1667 e junho de 1668, Mariana, uma religiosa portuguesa, escreve a seu amado para queixar-se de seu abandono. O sentimentalismo e a paixão expressados nessas cinco cartas mobilizam com tamanha habilidade os recursos da carta de amor que a obra serve de modelo para esse tipo específico de carta. Jean Rousset acredita que, desde 1670, isto é, desde a publicação das *Cartas portuguesas,* reconheceu-se uma "afinidade natural entre a carta e a paixão, entre o estilo da carta e o da paixão". Com efeito, o crítico argumenta que:

> Desde o momento em que a paixão é tida como um movimento involuntário que levanta todo o ser, derruba o antigo edifício cortês e galante de dignidade feminina e controle de si mesmo, faz aflorar o instinto e a perturbação; a carta, suposta expressão imediata do espontâneo, dos sobressaltos da emoção, registro direto de um coração que não se governa mais, será o instrumento apto a traduzir as flutuações, as incoerências, as contradições da paixão assim concebida. (ROUSSET, 2014, p. 77, tradução nossa)

Esse potencial passional e sentimental das cartas não passa" desapercebido por Montesquieu, que atribuía o sucesso do gênero epistolar à sua capacidade de fazer "*plus sentir les passions que tous les récits qu'on en pourrait faire*" (MONTESQUIEU, 2013, p. 407). Reconhecendo que as cartas são próprias à expressão das emoções, o autor tece uma trama passional em suas *Cartas persas*, dando voz aos sentimentos das cinco mulheres e dos oito eunucos reclusos no harém que Usbek, protagonista do romance, abandona na Pérsia ao exilar-

se na França. Com isso, Montesquieu amplia consideravelmente o número de personagens epistológrafos criando uma obra polifônica composta por mais de vinte vozes.

Uma das principais contribuições de Montesquieu ao gênero epistolar reside, precisamente, na polifonia do seu romance, cujo princípio é expor "a pluralidade das consciências, a diversidade dos pontos de vista e das convicções" (STAROBINSKI, 2002, p. 92, tradução nossa). Se Jean Rousset se refere às *Cartas persas* como a obra que "abre o caminho" para "as obras sinfônicas" do gênero epistolar é porque, anteriormente à sua publicação, o gênero epistolar era majoritariamente monódico (ROUSSET, 2014, p. 83, tradução nossa). O crítico considera, portanto, que "pode-se dizer que o desenvolvimento cronológico corresponde, *grosso modo*, à evolução, não do menos bom ao melhor, mas do simples ao complexo, da voz solista às grandes organizações sinfônicas" (ROUSSET, 2014, p. 76, tradução nossa).

Distinguem-se duas variantes do romance epistolar monódico, surgido no século XVII. Na primeira, "uma só pessoa escreve, na maioria das vezes a um único destinatário," (ROUSSET, 2014, p. 76, tradução nossa), mas não há contato entre remetente e destinatário, como ocorre nas *Cartas portuguesas* (1669) e nas *Cartas peruanas* (1747), analisadas acima. Na segunda, "muito mais frequente", "há, desta vez, uma troca real" (ROUSSET, 2014, p. 78). Uma única pessoa escreve, porém não se trata mais de um monólogo, já que "o destinatário é alcançado, os contatos são estabelecidos, invisíveis para o leitor, e, no entanto, perceptíveis; as respostas não são reproduzidas, mas há respostas." (ROUSSET, 2014, p. 78). Um dos exemplos notáveis desse tipo de romance epistolar monódico são as *Lettres de la Marquise de M... au comte de R...*, publicadas em 1732, por Crébillon Fils.

Outro exemplo dessa segunda variante do romance por cartas monódico – no qual o destinatário recebe as cartas e responde a elas, ainda que suas respostas não sejam inseridas no

livro, – é o grande sucesso literário de Goethe: *Os Sofrimentos do jovem Werther.* Publicado em 1774, o romance é composto pelas cartas enviadas por Werther ao amigo Wilhelm, que alega tê-las recolhido e organizado na abertura do livro: "tudo aquilo que me foi dado encontrar na história do pobre Werther, eu ajuntei com diligência e agora deposito à vossa frente" (2008, p. 13).

Wilhelm se faz presente no curto paratexto que precede as cartas de Werther, nas anotações esporádicas (como a do dia 26 de maio: "o leitor não haverá de se dar ao trabalho de procurar os lugares aqui mencionados. Por necessidade, fomos obrigados a trocar os nomes que constavam no original", 2008, p. 25), e no apêndice final do editor ao leitor: "quanto eu desejei que nos restassem, sobre os últimos e notáveis dias do nosso amigo, informações escritas por sua própria mão em quantidade suficiente para não me ver obrigado a interromper a sequência das cartas que ele deixou [...]" (2008, p. 143). Nota-se o esforço do autor para apagar as pistas de sua atividade criativa recorrendo à já convencional "ficção da não ficção" (ROUSSET. p. 75, tradução nossa).

Com exceção das intervenções de Wilhelm enquanto editor, suas cartas a Werther não estão inseridas no corpo do romance, embora Werther faça menções explícitas a elas: "19 de maio, Agradeço-te as tuas duas cartas. Não as respondi porque tinha adiado a remessa desta para [...]" (2008, p. 110). Trata-se, portanto, de um romance epistolar monódico correspondente à segunda variante, em que há um diálogo efetivo entre as personagens, ainda que só se leia as cartas de uma delas – no caso, as de Werther. A obra não permite a aparição de Wilhelm enquanto personagem correspondente, apenas como editor. Assim como em *Pamela*, a datação das cartas, bem como o tom confessional da escrita intimista, evoca o diário. Dessa forma, o romance apresenta uma única perspectiva, referente à subjetividade de Werther, colocando o

“eu” em evidência. Tanto a forma quanto a dimensão temática das cartas favorecem a expressão dos sentimentos do protagonista, vítima da sua paixão desenfreada – e proibida – por Carlota, esposa de Albert. “Por vezes sinto vontade de rasgar-me o peito, de partir-me o crânio, ao ver de quão pouco somos capazes uns em relação aos outros.” (2008, p. 129), desabafa Werther no dia 27 de outubro.

Uma década anterior à publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther*, outro romance de grande sucesso já havia recorrido à forma epistolar para tratar de sentimentos causados pela insensatez do coração: *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, uma das obras precursoras do Romantismo. Publicado em 1761, o romance epistolar de Jean-Jacques Rousseau foi um sucesso em escala europeia, assim como ocorrera previamente com as *Cartas persas* e ocorreria posteriormente com *Werther*. Ao comentar o impacto comercial da *Nova Heloísa*, Yannick Seitié afirma que “trata-se do romance que conheceu o maior número de reedições até 1800” (SEITIÉ, 2021, p. 19, tradução nossa). Em 1788, Louis-Sébastien Mercier resumiu as reações ao livro da seguinte maneira:

> Quando apareceu A nova Heloísa, os leitores foram extremamente numerosos, e nunca obra alguma produzira uma sensação tão espantosa: mas logo estes [leitores] encontraram-se divididos em duas classes; as pessoas letradas e o público. As pessoas de letradas rejeitaram, tanto quanto possível, o efeito da obra; o público entregou-se de boa vontade: ele admirou a eloquência das paixões, o belo retrato de Júlia, a força e a graça da dicção. (SÉITIÉ, 2021, p. 19, tradução nossa)

Dentre os “*gens de lettres*” que rejeitaram o romance de Rousseau, encontrava-se Voltaire que, assim como Henry Fielding procedera com *Pamela* de Richardson, escreveu sua própria sátira da *Nova Heloísa.* Ocultando-se por trás da identidade do amigo, o Marquês de Ximénès,

Voltaire publica as *Lettres de la Nouvelle Héloïse ou Aloisia, de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève*, onde resume a intriga do romance da seguinte maneira:

> O personagem principal é uma espécie de criado suíço, que estudou um pouco, e que ensina o que ele sabe a Júlia, filha de um barão da região de Vaud. Vocês sabem que não existe nada maior do que esses barões. O criadinho, filósofo suíço, conferencia à sua aluna Júlia a moral de Epiteto, e lhe fala de amor. Júlia, na presença de sua prima Claire, dá ao mestre um beijo muito longo e muito áspero, do qual ele se queixa muito e, no dia seguinte, lhe faz um filho. As damas poderiam achar que esta é a conclusão do romance; mas aqui está, senhor, por qualquer intriga delicada, por quaisquer eventos maravilhosos, este romance filosófico ainda dura 5 volumes inteiros após sua conclusão. (SÉITIÉ, 2021, p. 21, tradução nossa)

A despeito do comentário de Voltaire – que já não era grande entusiasta do romance, menos ainda do gênero epistolar, – uma das causas do sucesso do romance de Rousseau é justamente sua trama amorosa, que narra a história de amor da jovem Julie d'Étange que, apesar do amor recíproco que nutre por Saint-Preux, seu preceptor, deve casar-se com Wolmar, um homem mais velho escolhido pelo seu pai. Não se trata de um romance epistolar monódico, já que a obra conta com uma variedade de epistológrafos. Aliás, uma vez casada, Julie, a protagonista, quase não escreve mais cartas.

Dentro dessa perspectiva, *A Nova Heloísa* é um romance epistolar polifônico. Entretanto, apesar da multiplicidade das personagens, há "uma uniformidade de estilo" nas cartas "escritas por personagens cuja língua e as expressões deveriam ser sensivelmente diferentes", conforme

aponta Jean Starobinski (STAROBINSKI, 1971, p. 108, tradução nossa). No segundo prefácio de *A Nova Heloísa*, Rousseau oferece a seguinte explicação para a uniformidade do estilo das cartas: "*j'observe que dans une société très intime, les styles se rapprochent ainsi que les caractères, et que les amis confondant leurs âmes, confondent aussi leurs manières de penser, de sentir et de dire*". (ROUSSEAU, 1967, p. 585). Ou seja, como as personagens epistológrafas vivem na pequena e harmoniosa comunidade de Clarens, o grau de proximidade entre eles confunde seu modo de "pensar, sentir e dizer", o que explicaria a semelhança entre os estilos de diferentes personagens. Para o crítico Jean Starobinski, a uniformidade do estilo se justifica plenamente na *Nova Heloísa* porque é uma "assinatura da transparência das consciências" (STAROBINSKI, 1971, p. 108, tradução nossa).

Segundo Jean Rousset, se o século XVIII inovou o gênero epistolar foi precisamente graças a seu "novo método": a "policromia" (ROUSSET, 2014, p. 83, tradução nossa). "Fala-se constantemente em 'diversidade', 'variedade' dos estilos" (ROUSSET, 2014, p. 83, tradução nossa), completa Jean Rousset, para quem "a verdadeira fórmula inventada pelo século XVIII" é a "obra sinfônica, a orquestração das mensagens de correspondentes múltiplos e simultâneos". (ROUSSET, 2014, p. 83, tradução nossa). Conforme apontado acima, o crítico afirma que as *Cartas persas* abriram o caminho para as obras "sinfônicas" encorpando o coro de correspondentes para criar o efeito de polifonia.

Desde 1721, portanto, romances epistolares multiplicam seus personagens epistológrafos operando um cruzamento de vozes narrativas – complementares, porém contraditórias e conflitantes – complexificando, assim, a trama narrada por meio de cartas. Crébillon Fils, percebendo essa mudança, inclui o seguinte aviso ao leitor em seu prefácio às *Lettres de la Duchesse* (1768): "aqui, com exceção das últimas cartas desta antologia, é uma só pessoa que

escreve. Logo, nada dessa *variedade* que jogam nos romances de Richardson as diferentes personagens que ele põe em cena." (ROUSSET, 2014, p. 83, tradução nossa).

De fato, Samuel Richardson, o já referido autor de *Pamela*, soube criar com maestria a polifonia em seu romance *Clarissa*, publicado em 1748. Jean Rousset explica que, nele, as diversas personagens "não só têm seu próprio caráter e seu estilo, mas ainda sua maneira de compreender e de explicar sua situação", de modo que "a ótica de cada um varia constantemente, primeiro segundo este caráter, em seguida em função do lugar que ele [o personagem] ocupa no grupo e do momento em que escreve" (ROUSSET, 2014, p. 85, tradução nossa). O compromisso de Richardson com a variedade dos estilos e com a verossimilhança o leva a inserir erros de ortografia[5] nas cartas do criado, pois não seria verossímil imaginar que este escreveria impecavelmente.

Ao zelo com a verossimilhança da escrita, soma-se ainda "o cuidado de situar os fatos de sua narrativa num esquema temporal de uma riqueza de detalhes sem precedentes" (WATT, 2010, p. 26). O detalhamento da cronologia, notado em *Pamela*, supera a datação das cartas, uma vez que "sabemos, por exemplo, que Clarissa faleceu numa quinta-feira, 7 de setembro, às dezoito horas e quarenta e cinco minutos" (WATT, 2010, p. 26). Para Ian Watt, esses elementos, contribuindo para sustentar a verossimilhança da narrativa, são característicos daquilo que ele batizou de "realismo formal", que "não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance" (WATT, 2010, p. 34).

Ainda segundo Ian Watt, o "realismo formal", rompendo com a tradição literária anterior, seria a "expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra

[5] Erros que, cabe ressaltar, foram diligentemente apagados da tradução francesa realizada por Abbé Prévost, autor de *Manon Lescaut*, em 1751.

[...] de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana" (WATT, p. 34). Se, como afirma Watt, "o realismo formal do romance permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias" (WATT, 2010, p. 35), isso é ainda mais verdadeiro no caso do romance por cartas, cuja forma permite reproduzir a experiência única e individual de uma ou mais personagens em primeira pessoa.

Com efeito, os romances epistolares de Richardson produzem tamanha impressão de autenticidade que "é como ler uma evidência na corte de justiça", garante William Hazlitt (WATT, 2010, p. 36). A leitura dos romances de Richardson causa semelhante impressão em Diderot que, em janeiro de 1762, publica uma homenagem ao autor, falecido no ano anterior. Em seu "Elogio a Richardson", o filósofo louva as qualidades do romancista afirmando que "o mundo em que vivemos é o local da cena; o fundo de seu drama é verdadeiro; seus personagens têm toda a realidade possível; […] as paixões que ele pinta são tais que as sinto em mim; [...] ele me mostra o curso geral das coisas à minha volta". O espaço em que a história se desenvolve é tão real quanto as paixões retratadas, de tal forma que "conheço a casa dos Harlove como a minha; a casa de meu pai não me é mais familiar do que a de Grandisson".

O depoimento de Diderot demonstra que ele experimenta aquilo que Ian Watt identifica no romance de Richardson: "o emprego da forma epistolar também leva o leitor a sentir que realmente participa da ação, com uma intensidade até então inédita" (WATT, 2010, p. 26). Com efeito, em seu elogio, Diderot confessa que "tinha percorrido no intervalo de algumas horas um grande número de situações, que a vida mais longa nem sequer oferece em toda a sua duração". Graças à sua habilidade em construir esse cenário romanesco, Diderot conclui que "seu romance é cheio de verdades. A história pinta alguns indivíduos; você pinta a espécie

humana. O coração humano, que foi, é e será sempre o mesmo, é o modelo que você copia.". Rousseau, sempre interessado nos assuntos do "coração humano", também manifesta sua admiração pela obra de Richardson nos seguintes termos: "ainda não se fez, em qualquer língua que seja, nenhum romance igual a *Clarissa*, nem mesmo perto disso", em sua *Carta a D'Alembert,* redigida em 1758, enquanto escrevia *A Nova Heloísa*.

Richardson, Rousseau e Crébillon Fils são algumas das referências literárias de Choderlos de Laclos que, em 1782, publica *As Ligações perigosas*, em que cita nominalmente: *Le Sopha*, de Crébillon Fils, e *Clarisse*, de Richardson, – uma das leituras de Madame de Tourvel. Quanto à *Nova Heloísa*, a obra não é apenas mencionada no decorrer da trama, como Laclos ainda elege como epígrafe de seu romance uma frase do prefácio de Jean-Jacques Rousseau: "*J'ai vu les moeurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres*". Uma leitura atenta de *As Ligações perigosas* revela que Laclos conhecia profundamente *A Nova Heloísa*, que considerava como "a mais bela das obras produzidas sob o título de romance". Se Crébillon Fils é uma referência incontestável, isso se deve mais à sua herança libertina do que à forma epistolar. Afinal, vale lembrar que *As Ligações perigosas* é um romance com múltiplos personagens, reproduzindo o modelo polifônico inaugurado por Montesquieu e aperfeiçoado por Richardson para ilustrar toda a complexidade e falsidade das relações sociais. Se Baudelaire, em sua aprofundada leitura crítica do romance de Laclos, já o identificava como "*le livre de la sociabilité*", o comentador Pierre Hartmann vai mais longe ao considerar que "pode-se compreender o romance epistolar como o gênero por excelência da sociabilidade", mais precisamente, de "uma sociedade a reformar" (HARTMANN, 1998, p. 255).

Ora, se o lançamento de *As Ligações perigosas*, tal qual a invenção militar de Laclos, a bala oca (*boulet creux*), teve um impacto explosivo na sociedade do Antigo Regime francês,

isso não se deve tanto a inovações formais relativas ao uso da forma epistolar, já bem consolidada, mas pela suposta imoralidade da intriga romanesca que convém agora brevemente apresentar. Com o intuito de vingar-se do conde de Gercourt, um antigo amante que cometeu a imprudência de trocá-la por outra mulher, a marquesa de Merteuil planeja desvirtuar sua noiva, a jovem Cécile, de apenas 15 anos, recém-saída do convento. Para seduzi-la, Merteuil conta com os talentos do experiente visconde de Valmont que, naquela mesma ocasião, também perdera sua amante para o conde de Gercourt. Determinado a conquistar a devota Madame de Tourvel, o libertino, porém, recusa as "encantadoras" ordens da marquesa, criando uma tensão com sua confidente que se acirra à medida que a trama se desenrola.

Diante da imoralidade dos protagonistas libertinos, a forma epistolar favorece o apagamento de autor que se exime de qualquer julgamento moral explícito. As ambiguidades sustentadas do começo ao fim pela obra – dos paratextos iniciais nos quais Editor e Redator fictícios se contradizem à relativa leniência do castigo que o desenlace entrega tanto às vítimas quanto aos algozes – levantaram suspeitas acerca das intenções do misterioso Laclos, obscuro oficial de artilharia, autor de uma única obra que, até sua publicação, vivera afastado em fortalezas militares. Enquanto o Editor, irônico, argumenta em prol da inautenticidade das cartas sustentando que "várias das personagens que ele representa exibem costumes tão perversos que é impossível supor que tenham vivido em nosso século", o Redator alega, pelo contrário, que se trata de uma correspondência verídica. A fragilidade do argumento apresentado pelo Editor – que, entretanto, está correto – favorece a perspectiva, errônea, do Redator, conferindo-lhe maior credibilidade. A voz do autor, ocultada pela polifonia da qual participam as vozes conflitantes do Editor e do Redator, exime-se da defesa explícita à moral e aos bons costumes veementemente atacados pelos protagonistas libertinos.

Num caso semelhante ao de Gustave Flaubert que, 75 anos depois, seria processado pela justiça do Segundo Império pela impassibilidade de seu narrador relativa ao adultério de Emma, Laclos foi julgado, extraoficialmente, pelos salões de seu tempo devido à falta de um posicionamento explícito favorável à moral e aos bons costumes. A ousadia desse autor, de baixa nobreza, ao pintar tão escandaloso retrato da alta sociedade aristocrata alimentou as críticas. Assim como ocorreu com *Madame Bovary* em 1857, o escândalo da obra contribuiu para impulsionar as vendas de *As Ligações perigosas*. A despeito da polêmica, ou talvez precisamente graças a ela, o romance obteve imenso sucesso nas últimas décadas do século XVIII e é hoje considerado como o apogeu do gênero epistolar.

Vinte anos após a aparição de *As Ligações perigosas* na cena literária, Madame de Staël publica, na aurora do século XIX, um romance epistolar intitulado *Delphine* (1802). Rompendo com a tradição iniciada por Montesquieu, Germaine de Staël já não busca instaurar a tal "ficção do não fictício", identificando o conjunto de cartas como uma obra de ficção cuja autoria ela reivindica para si desde o princípio. Assumindo tratar-se de um romance, a autora pondera que "a imaginação que faz o sucesso de todas essas obras-primas" deve relacionar-se estreitamente com a razão de modo a "elevar-se acima dos limites da realidade, mas não se permite dizer nada que esteja em contraste com essa mesma realidade". A esse respeito, a escritora acredita que "é preciso conservar nos eventos verossimilhança suficiente para que a ilusão não seja destruída", considerando, ainda, que tais "eventos, nos romances, devem ser apenas a ocasião de desenvolver as paixões do coração humano;". Para a autora, "é assim que a história do homem deve ser representada nos romances".

Nesse prefácio à primeira edição de *Delphine*, notável pelo seu propósito crítico-teórico, Madame de Staël reflete a respeito do gênero romanesco em geral. Após comentar que "não

houve na literatura dos antigos o que apelidamos de romances", a autora cita nominalmente, entre outras referências literárias, três romances epistolares: *Clarisse*, *A Nova Héloïse* e *Os sofrimentos do jovem Werther*. Identificando-os como "romances que nunca deixaremos de admirar", a escritora argumenta que eles "têm como objetivo revelar ou representar uma multidão de sentimentos que compõem, no fundo da alma, a felicidade ou infelicidade da existência". Visto que, para Madame de Staël, a ficção deve "explicar-nos, por meio de nossas virtudes e nossos sentimentos, os mistérios de nossa sina", ao romance é atribuído uma clara intenção didática, explicitada pelo emprego do verbo "explicar". Tal finalidade didática incumbe o romance de uma intenção moralizante dado que a autora considera que "observar o coração humano é mostrar a cada passo a influência da moral sobre o destino".

Tendo observado que "os romances são, de todos os escritos literários, aqueles que têm mais juízes", Madame de Staël antevê possíveis críticas à intriga de *Delphine*, cuja protagonista é uma "personagem feminista pouco submissa às convenções" sociais, como assinala Laurent Versini (VERSINI, 1979, p. 198). No decorrer da narrativa, a protagonista Delphine se apaixona por Léonce de Mondoville, excessivamente suscetível à opinião pública. Esse traço de seu caráter, aliado aos estratagemas manipuladores de Madame de Vernon e a alguns mal-entendidos, impossibilita a dissolução do noivado de Léonce, que acaba por unir-se em matrimônio a Mathilde, prima de Delphine. Decisões políticas ocorridas durante a Convenção – pois a ação da obra, publicada em 1802, se situa no período revolucionário – impedem o divórcio de Léonce e Mathilde, tornando o amor de Delphine não somente adúltero como também incestuoso.

A ousadia desse romance, dedicado à "França silenciosa" – referência implícita às mulheres silenciadas tanto pela Revolução Francesa quanto por Napoleão Bonaparte –, não se

estende, porém, ao uso inovador da forma epistolar. O romance por cartas de Germaine de Staël reproduz técnicas narrativas anteriores à obra de Choderlos de Laclos que prejudicam a verossimilhança da obra. O crítico Laurent Versini, por exemplo, nota "uma estética teatral salientada por longas conversas reportadas com uma fidelidade tão surpreendente quanto a dos epistológrafos de Richardson" (VERSINI, 1979, p. 198). Com efeito, as personagens de *Delphine* restituem constantemente em suas epístolas diálogos inteiros de memória, ao passo que Laclos não só reduzira diálogos em estilo direto ao mínimo, como também excluíra missivas dissertativas, eliminando qualquer carta que não fosse essencial para o desenrolar da trama narrativa. Ora, "dissertações morais ou religiosas sobre os deveres sociais" que "interrompem indiscretamente a ação" (VERISNI, 1979, p. 198) também são frequentes no romance por cartas de Madame de Staël, que prefere pautar-se em Jean-Jacques Rousseau a inspirar-se na obra-prima de Laclos, que julgava imoral.

Na primeira metade do século XIX, o entusiasmo pela forma epistolar mingua progressivamente e o gênero do romance por cartas entra em decadência. A esse respeito, Laurent Versini analisa que "o Romantismo é, de modo geral, reticente a uma forma demasiadamente ligada ao classicismo" (VERSINI, 1979, p. 211, tradução nossa). Segundo ele, "é natural que a forma recue quando um novo lugar comum, o da incomunicabilidade, sucede ao postulado da sociabilidade sobre o qual repousa o romance por cartas no século XVIII" (VERSINI, 1979, p. 211, tradução nossa). O crítico ainda pontua que Victor Hugo, líder do círculo dos artistas associados ao movimento romântico na França dos anos 1830, era hostil ao romance epistolar estimando que o "cortejo de cumprimentos" e "a bagagem de civilidades" quebravam o ritmo da ação, limitada a "conversas de surdo-mudo" (VERSINI, 1979, p. 211, tradução nossa). Tal severidade se encontra também em Stendhal, que

considerava que a datação das cartas contribui ao envelhecimento da obra, e até mesmo na crítica de Sainte-Beuve, a despeito de toda sua admiração pelo século XVIII e por suas renomadas epistológrafas.

Há, contudo, uma notável exceção: Honoré de Balzac. Em 1842, o autor publica *Mémoires de deux jeunes filles mariées*, o canto do cisne dos romances por cartas, que Versini considera como "o último digno desse nome" (VERSINI, 1979, p. 213, tradução nossa). De acordo com o crítico, essa obra confirma "o quanto as estruturas do século XVIII assombram Balzac" (VERSINI, 1979, p. 215, tradução nossa). Para Jean Rousset, é natural que Balzac recorra à forma epistolar visto que é "poeta das relações e dos contatos ativos" (ROUSSET, 2014, p. 100, tradução nossa). Isso posto, apesar da profusão de cartas transcritas em romances e novelas balzaquianas, sua monumental *Comédia Humana*, composta por mais de 90 obras, conta com um romance por cartas apenas. Em seu prefácio à primeira edição, o autor reconhece que "a publicação de uma correspondência, coisa relativamente inusitada há quase 40 anos, esse modo tão verdadeiro do pensamento sobre o qual repousaram a maioria das ficções literárias do século XVIII, exigia hoje as maiores precauções" (BALZAC, 2016, p. 326, tradução nossa).

Embora tenha consciência de que um romance epistolar poderia ser considerado *démodé*, tanto pelo público leitor, quanto pelos seus pares que julgavam o formato anacrônico, Balzac insiste em escrevê-lo. Isso porque considera a forma epistolar ideal para a contraposição de "duas naturezas contrastivas, duas vocações, dois tipos de paixão" (ROUSSET, 2014, p. 101, tradução nossa). Nem monódico, nem polifônico, *Memórias de duas jovens casadas* é, como indica o título, um "diálogo epistolar" (ROUSSET, 2014, p. 101, tradução nossa). Logo que Louise e Renée deixam o convento onde foram criadas para se casarem, estabelecem uma

correspondência permitindo-lhes cultivar sua amizade apesar da distância, do tempo e, sobretudo, de suas trajetórias de vida antagônicas.

Enquanto a primeira, passional, casa-se por amor, a segunda, mais racional, opta por um casamento arranjado. Quando a esterilidade de Louise a impede de ser mãe, ela escreve a Renée: "serei mãe através de você" (BALZAC, 2016, p. 187, tradução nossa). Desenha-se, assim, "um dos grandes temas da *Comédia Humana*, a vida por procuração", uma vez que "por meio de suas cartas, as duas amigas separadas se fazem viver vidas complementares, enviando-se substitutos de existência" (ROUSSET, 2014, p. 103, tradução nossa). Vale lembrar que a carta é o instrumento legal de toda procuração por meio da qual uma pessoa confere à outra o poder de agir em seu nome. Dentro dessa perspectiva, a escolha da forma epistolar se revela ainda mais pertinente. Laurent Versini observa igualmente que "as cartas de uma permitem à outra viver por procuração a vida complementar à sua, a paixão para Renée, graças a Louise, a felicidade materna para Louise graças a Renée" (VERSINI, 1979, p. 218, tradução nossa). Une-se, portanto, ao debate sobre o matrimônio, central na *Comédia Humana*, o tema da vida por procuração, tão caro a Balzac.

Dedicado à amiga e autora George Sand, *Memórias de duas jovens casadas* explora as parcas possibilidades de existência das mulheres no século XIX, restritas ao casamento – seja arranjado ou não – e à maternidade. Jean Rousset admira "as páginas que Balzac a [Renée] faz escrever sobre sua gestação, sobre seu parto", que considera como "extraordinários momentos líricos" (ROUSSET, 2014, p. 102, tradução nossa). A feminilidade do romance epistolar de Balzac também não passa desapercebida por Laurent Versini, que o resume nos seguintes termos: "aristocrata, feminino e psicológico", antes de concluir que se trata "da última data importante de uma tradição bem-sucedida no século XVIII" (VERSINI, 1979, p. 221, tradução

nossa). Com efeito, a forma do romance epistolar vai definhando no decorrer do século XIX até esvair-se.

É, portanto, com essa última menção digna de nota que encerramos esse panorama histórico do romance epistolar na França e na Inglaterra, no qual buscamos recapitular as fases mais significativas do gênero, partindo da forma monódica, que despertou a curiosidade do público leitor no século XVII, ao romance epistolar polifônico, cujas "obras sinfônicas" conquistaram o leitorado dominando, assim, a produção romanesca do século XVIII. Para mostrar como o romance epistolar surgiu no século XVII, atingiu seu ápice no século das Luzes, idade de ouro do gênero, antes de esmorecer no século XIX, optamos por analisar alguns exemplos a fim de revelar as principais mutações do romance por cartas, apresentando algumas dessas obras notáveis e pontuando suas inovações formais e estilísticas. Esse percurso nos permitirá identificar as principais referências de Montesquieu e Laclos para compreender em que medida seus romances se situam na continuidade de um gênero e entender qual a originalidade tanto das *Cartas persas* quanto das *Ligações perigosas.* Antes de mergulhar na análise aprofundada dessas obras, cabe examinar aspectos próprios da forma epistolar para melhor entendimento e interpretação dessas delas.

Capítulo Dois:

Entre sussurros e silêncios: simbologias das cartas

No capítulo anterior, acompanhamos o florescimento da forma epistolar na Europa do século XVIII. Na França, na Inglaterra e na Alemanha, romances por cartas – das *Cartas persas* (1721) às *Ligações perigosas* (1782), passando por *Pamela* (1740), *Clarisse* (1748), *Cartas peruanas* (1747), *A Nova Heloísa* (1761), e *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) –, conquistaram os leitores do período e permanecem relevantes nos dias atuais.

O elemento comum a todas as obras evocadas é, evidentemente, a carta. Isso porque, segundo a definição de Robert Adams Day, o conceito de "romance epistolar" pode ser entendido como "um relato em prosa, longo ou curto, larga ou integralmente imaginário, no qual cartas, parcial ou inteiramente fictícias, são usadas como veículo da narração ou então desempenham um papel importante no desenrolar da história" (DAY in FELLOW OTIS, 1972 p. 20, tradução nossa). Trata-se, portanto, de um tipo específico de romance contado através de cartas que são o "veículo da narração" e/ou no qual desempenham um papel decisivo no enredo.

Devido à relevância da carta, indissociável da forma epistolar, o presente capítulo propõe uma breve análise semiótica da carta para refletir acerca dos possíveis sentidos e significados associados a esse elemento indispensável do romance epistolar, antes de debruçar-nos, no capítulo seguinte, na análise dos procedimentos e dos efeitos literários que o dispositivo epistolar possibilita para o gênero romanesco. Para tanto, convocaremos para a análise, entre outras referências crítico-teóricas, o ensaio "A carta: por uma sociologia do segredo", no qual

Georg Simmel procura entender de que maneira “a carta torna-se algo completamente original como forma de comunicação” (SIMMEL, 2002, p. 385).

Georg Simmel considera em seu ensaio que “a característica da carta, contudo, é aquilo que ela é: ser algo subjetivo, atual, e absolutamente pessoal [...] e, ao mesmo tempo, não significar somente uma explosão lírica, mas, também, uma perfeita e concreta forma de comunicação.” (SIMMEL, 2002, p. 385). O crítico ressalta “o caráter pessoal e subjetivo sobre o qual aquele que escreveu a carta (em contraste com o escritor de literatura) apresenta-se” (SIMMEL, 2002, p. 385). A subjetividade inerente à carta se deve, essencialmente, ao uso da primeira pessoa (seja ela fictícia ou verdadeira) e, dessa subjetividade, decorre o lirismo associado à carta.

É precisamente esse aspecto lírico, entendido aqui como a expressão de uma subjetividade, que possibilita a “afinidade natural entre a carta e a paixão, entre o estilo da carta e o da paixão” (ROUSSET, 2014, p. 77, tradução nossa), apontada por Jean Rousset em *Forma e Significado*. Ora, se a carta é identificada como instrumento ideal para retratar as paixões, é porque parte-se do pressuposto de que ela constitui a “expressão imediata do espontâneo, dos sobressaltos da emoção” (ROUSSET, 2014, p. 77). De fato, na medida em que a carta é “presentificação imediata de uma troca”, considera-se que “esta oferece, em princípio, apenas o conteúdo factual puro e verdadeiro da vida momentânea” (SIMMEL, 2002, p. 385). A imediatez da transcrição de sentimentos e emoções, cristalizados pela escrita da carta, confere-lhes credibilidade e intensidade.

Talvez seja por esse motivo que Ovídio, autor de *A arte de amar*, escolheu a carta para dar voz à subjetividade de heroínas mitológicas. Em tom lírico e elegíaco, semelhante a um lamento fúnebre, suas *Heroides* reproduzem queixas de personagens femininas a seus amantes,

de modo que Penélope escreve a Ulisses lastimando sua longa ausência, Medeia censura a traição de Jasão, e Briseida lamenta o abandono de Aquiles. Ao todo, quinze figuras femininas oriundas da mitologia greco-romana expressam "as dilacerações do amor" (VERSINI, 1979, p. 32, tradução nossa). Laurent Versini comenta o "imenso sucesso da Idade média ao século XVIII" (VERSINI, 1979, p. 32, tradução nossa) dessas *Heroides* ovidianas que, traduzidas desde o século XIII, inauguram uma tradição, servindo de modelo para correspondências amorosas.

Acrescenta-se, ainda, o prestigioso modelo, desta vez autêntico, de Heloísa e Abelardo, trágico casal medieval. Segundo Versini, "as epístolas mitológicas e as cartas autênticas trocadas no século XII pelo famoso casal encontram o público disposto a reservar o mesmo sucesso à ficção e à verdade, disposição que será igualmente favorável ao romance epistolar" (VERSINI, 1979, p. 33, tradução nossa). Teoria confirmada à luz do sucesso das *Cartas portuguesas* (1670), que exploram todo o potencial passional da carta.

Nos três exemplos citados – das fictícias *Heroides* às *Cartas portuguesas*, passando pela correspondência verídica entre Abelardo e Heloisa – os correspondentes estão separados. O comércio epistolar pressupõe, com efeito, uma distância física entre os correspondentes. Nesse sentido, a carta transmite tanto a expressão do sentimento amoroso, quanto a dor da separação física – condição *sine qua non* da própria existência da carta. De modo que, para além do discurso amoroso, a correspondência amorosa é fruto de uma separação ou de uma distância. A carta de amor torna-se, assim, meio e local de reencontro dos amantes. Dentro dessa perspectiva, Georg Simmel observa que a carta carrega "a memória do contato pessoal direto entre os correspondentes" (SIMMEL, 2002, p. 385).

Devido à sua materialidade, em alguns casos, a carta chega a encarnar, por extensão, o distante ser amado, presente no corpo de seu texto. Em português, a origem do termo "carta" provém do latim *charta*, designando a "folha para escrita, tablete". A etimologia da palavra remete, assim, à matéria, seja a folha ou o tablete, na qual se deposita o conteúdo da mensagem. Ora, ao se ler um romance epistolar, não é raro flagrar personagens abraçando cartas junto ao peito, ou então, beijando-as, rasgando-as, conservando-as, e até mesmo queimando-as. Isso porque a carta não é só forma, *tem* forma, cheiro, textura também. Analisando esse padrão, Tristan Florenne conclui que "a carta é a possessão do outro por substituição" reconhecendo que há "fixação metonímica do desejo sobre a carta" (FLORENNE, 1998, p. 74, tradução nossa). Pois, para além dos sentimentos, a dimensão palpável da carta ativa e aguça os sentidos do indivíduo, estimulando sua percepção sensorial transformando-se em objeto sensual.

Ademais, a carta também surge como o instrumento ideal para uma declaração de amor que não poderia ser enunciada em alto e bom som numa sociedade tão regrada quanto a do Antigo Regime francês. Em seu capítulo sobre as práticas da escrita no século XVIII, Roger Chartier comenta que "novas modalidades da relação com a escrita constroem entre os séculos XVII e XVIII uma esfera da intimidade, ao mesmo tempo retiro e refúgio para o indivíduo subtraído aos controles da comunidade" (CHARTIER in ARIÈS e DUBY, 2013 p. 113).

Ao longo do século XVIII, ocorre "a revolução da leitura no silêncio e na intimidade" (CHARTIER in ARIÈS e DUBY, 2013 p. 113). Não é que a leitura coletiva, uma prática antiga comum, desapareça por completo, mas surge um "novo modelo de comportamento" que prevê a leitura individual e silenciosa do correio privado. Antes, as cartas de um parente não eram necessariamente "particulares", podendo ser lidas em voz alta para toda a família. Era o caso da maioria das cartas da Marquise de Sévigné, que não escrevia detalhes de sua vida íntima a

Françoise, sua filha, mas lhe descrevia os pormenores da vida pública na Corte do rei Louis XIV.

À medida que os leitores desenvolvem "uma nova habilidade: a que permite ao indivíduo ler sem ter que oralizar o texto, em voz alta ou baixa", torna-se possível subtrair-se "ao controle da comunidade" mesmo quando se "lê num espaço coletivo" (CHARTIER, in ARIÈS e DUBY, 2013, p. 128). Ainda segundo o historiador Roger Chartier, "essa 'privatização' da prática de leitura", que "é incontestavelmente uma das principais evoluções culturais da modernidade", criou "uma nova relação com o objeto escrito" (CHARTIER, in ARIÈS e DUBY, 2013, p. 130). A prática "exteriorizada" da leitura coletiva "é substituída por uma leitura mais rápida, mais fácil, que toca o leitor diretamente em seu íntimo" (CHARTIER, in ARIÈS e DUBY, 2013, p. 128).

No século XVIII, portanto, o leitor conquista a habilidade de ler uma correspondência privada, furtando-se às regras tanto de conduta quanto de controle sociais. Diante disso, abre-se a possibilidade de cartas privadas destinadas a uma única pessoa, como uma confidência. A carta passa, então, a ser também um meio de comunicação mais discreto, para não dizer clandestino, na medida em que o que se escreve ali poderia restringir-se à esfera privada. Sendo assim, em *As Ligações perigosas*, o Chevalier Danceny entrega a Cécile uma carta de amor, escondida entre as cordas de sua harpa. Michel Delon pontua que "entre a distância e a presença, ela [a carta] representa o local ideal de confissões a jovens ingênuas" (DELON, p. 35, tradução nossa). Isso porque, numa sociedade em que uma moça não pode permanecer desacompanhada na presença de um rapaz, a carta supera a dimensão pública e adentra a intimidade de quem lê, possibilitando que se instaure uma comunicação secreta. Note-se, ainda, que isso se estende também ao leitor do romance por cartas que, tendo testemunhado

essa transição da leitura coletiva em voz alta para a leitura privada em silêncio, compreende tanto essa função da carta quanto a emoção provocada pela leitura privada e individual.

Dentro dessa perspectiva, a carta, já associada às paixões por ser a expressão da espontaneidade, ainda é portadora de segredos. Ela é o meio através do qual amantes podem comunicar-se *em segredo*, seja porque estão separados, seja porque o teor de suas confidências não deve ser ouvido por outrem e, para permanecer em sigilo, precisa ser depositado no papel e lido em silêncio. Ocorre, entretanto, que "o ato de escrever é oposto à natureza de todo o segredo" (SIMMEL, 2002, p. 384). Com efeito, Georg Simmel ressalta que "a carta encontra-se desprotegida também contra toda indiscrição" (SIMMEL, 2002, p. 384). Há, portanto, um contraste intrínseco a essa forma tão propícia a confissões secretas e, no entanto, tão vulnerável à leitura de indiscretos. Assim, uma carta confessional pode, segundo as circunstâncias, transformar-se em evidência, constituindo uma prova capaz de incriminar seu remetente assim como seu destinatário. Paradoxalmente, a carta, lugar do segredo, constitui a objetiva eliminação da garantia de todo o segredo (SIMMEL, 2002, p. 385). Esse aspecto da carta, suposto lugar do segredo, mas que representa, objetivamente, a eliminação de toda garantia de segredo, desempenha um papel essencial no processo de desmascaramento[6] de Roxane e da marquesa de Merteuil no desenlace das *Cartas persas* e de *As ligações perigosas*, respectivamente, quando suas cartas confidenciais vêm à público, transformando-se em provas que testemunham contra suas (não tão) sólidas reputações, aniquilando-as.

Há, no mais, um agravante considerável no caso do romance epistolar, já que a dupla enunciação constitutiva desse tipo de obra de ficção situa no horizonte de leitura de toda carta ao menos dois leitores: o destinatário fictício e o leitor do romance. Dentro dessa perspectiva,

[6] A terceira parte da tese propõe uma análise da descoberta e/ou divulgação de cartas confidenciais usadas para desmascarar essas heroínas.

ao aceitar o pacto de leitura proposto pelo dispositivo ficcional do romance em questão, o leitor comete uma indiscrição lendo cartas que não lhe foram destinadas. Indiscreto, portanto, o leitor ocupa uma postura de *voyeur*, daquele que observa, às escondidas, uma troca de mensagens que, em tese, não lhe dizem respeito. De modo que a própria lógica do romance epistolar rompe com a ilusão da carta como lugar do segredo uma vez que a publicação de correspondências privadas, ainda que fictícias, visa torná-las públicas, destituindo-as de qualquer estatuto secreto e confidencial. Em decorrência disso, é possível que o leitor experimente certo desconforto à leitura do romance epistolar, como se estivesse violando a intimidade das personagens – tal qual costumam fazer, sem pudor, Merteuil e Valmont, de forma que o leitor, justamente por conta da leitura, associa-se de imediato, e talvez a contragosto, aos libertinos, comportando-se como eles.

Se o aspecto sigiloso e secreto da carta pode, equivocadamente, levar a crer que suas declarações são sinceras, por outro lado, a formalidade da carta procura reproduzir convenções sociais retratando, assim, toda a artificialidade que rege as relações humanas. Há, no próprio modelo da carta, fórmulas de polidez indispensáveis à etiqueta epistolar. Ora, a etiqueta é uma forma de hipocrisia na medida em que prega o oposto da sinceridade nas relações, visando uniformizar comportamentos, ocultando, inclusive, sentimentos pessoais, como a raiva e a tristeza. A carta, tida como expressão honesta das emoções e dos sentimentos mais sinceros, não deixa de ser um artifício. Uma missiva é também uma máscara social que respeita as convenções sociais sustentando, com a hipocrisia de suas fórmulas prontas, a artificialidade nos relacionamentos. Paradoxalmente, a carta é vista como o meio de expressão mais sincero que traduz o estado de espírito daquele que escreve ao mesmo tempo que simboliza o artifício e a hipocrisia das convenções epistolares e, por extensão, sociais.

Surge, então, a dúvida: seria a carta um veículo ideal para uma confissão honesta ou um meio hipócrita, portanto, falso, de relacionar-se com o outro repetindo fórmulas que não são necessariamente sinceras por mera formalidade? Para Michel Delon, o gênero epistolar que, tradicionalmente, "exprime uma necessidade de sinceridade, de verdade, de espontaneidade, de recusa das máscaras sociais e das convenções, torna-se em Laclos o modo de hipocrisia generalizada" (DELON, p. 51, tradução nossa). O autor explora, de fato, toda a dimensão ambivalente da carta, promessa de sinceridade, que se revela tão supérflua quanto artificial em *As Ligações perigosas*. As "vítimas" – Cécile, Danceny e Madame de Tourvel – acreditam que as cartas sejam porta-vozes de sentimentos sinceros, favorecendo sua manipulação por parte dos libertinos que, por sua vez, sabem empregá-las como instrumento de dissimulação. Tendo isso em vista, Philippe Hartmann nota que a carta se transforma em "instrumento privilegiado da dissimulação e da mentira planejada" de tal forma que o romance de Laclos constitui "o triunfo da carta como instrumento de perversão da relação social" (HARTMANN, 1998, p. 257, tradução nossa). Conclusão em consonância com a observação de Georg Simmel, cuja análise contrapõe a carta ao discurso estimando que "o que é claro ou distinto nas observações humanas, está mais claro ou distinto nas cartas que no discurso, e o que é essencialmente ambíguo, é mais ambíguo na carta do que no discurso" (SIMMEL, 2002, p. 386). Dentro dessa perspectiva, as ambiguidades de Valmont e Merteuil são acentuadas pelas suas cartas, meio privilegiado de suas encenações, de modo que a premissa do romance epistolar de Laclos ilustra bem a conclusão do sociólogo: "a carta é, consequentemente, muito mais do que o discurso, o lugar dos enganos e das interpretações" (SIMMEL, 2002, p. 386).

Diante disso, o leitor deve efetuar uma leitura desconfiada das cartas que compõem um romance epistolar. O crítico Philip Stewart aponta para "uma tendência muito generalizada a

tomar as palavras do texto ao pé da letra, a ler as missivas como fiáveis declarações de fatos" (STEWART, 1999, p. 142, tradução nossa). Uma vez que a carta é, conforme observa Simmel, "muito mais do que o discurso, o lugar dos enganos e das interpretações" (SIMMEL, 2002, p. 386), é válido salientar a importância de evitar uma leitura demasiadamente literal das missivas que compõem qualquer romance epistolar, privilegiando uma leitura atenta da obra em questão que leva a desconfiar de tudo que se afirma.

Ademais, muito embora a carta seja um meio concreto de comunicação eficiente no século das Luzes, é válido considerar que ela pode, afinal, representar uma comunicação deslocada. Uma vez que não há transmissão instantânea, o momento da recepção sempre difere do momento de redação da missiva. O receptor não pode ler a carta enquanto ela está sendo escrita. Dessa forma, mesmo partindo do princípio que o remetente exprime sinceramente o que sente no momento em que escreve, o conteúdo da carta pode já não ser mais válido ou verdadeiro quando o destinatário o receberá. É dentro dessa perspectiva temporal que o diálogo epistolar ilustra o descompasso na comunicação de modo geral. Dado que o momento da leitura não é simultâneo ao da escrita, a carta representa toda a dificuldade de uma comunicação franca entre os seres humanos.

Cabe lembrar ainda que a palavra "carta", em francês, deriva de "*lettre*", remetendo, não ao papel, mas às letras que compõem a mensagem escrita. Em seu ensaio *Estrutura do Harém: despotismo asiático no ocidente clássico*, Alain Grosrichard evidencia a relevância que a dimensão concreta da carta possui na conduta autoritária, já que "é através do significante gráfico que o poder absoluto é geralmente exercido no mundo despótico" (GROSRICHARD, 1988, p. 85). É possível relacionar a carta ao absolutismo francês, visto que a carta constitui uma das representações do poder absoluto do monarca. De fato, na monarquia absolutista, em

que o soberano é dotado de poderes absolutos concedidos a ele pelo direito divino, o rei pode, arbitrária e unilateralmente, mandar prender qualquer um de seus súditos. Para tanto, basta que o soberano escreva uma carta. Contanto que esta apresente o selo real, o prisioneiro é trancafiado numa prisão onde permanece até que o rei revogue a pena. A implacável *lettre de cachet* tem, dessa forma, o poder de expedir qualquer pessoa para a Bastilha, outro símbolo da monarquia absoluta na França, por tempo indeterminado. Sua finalidade é, portanto, a punição ou, na melhor das hipóteses, a ameaça. Nas mãos do signatário certo, a carta é instrumento de poder, sendo assim, uma referência ao despotismo, que o movimento das Luzes considera como a máxima perversão política.

Ao considerar a carta como metonímia do despotismo, compreende-se o motivo pelo qual Montesquieu, que "inventou o conceito" moderno do termo[7] (BINOCHE, 2013, p. 1, tradução nossa), privilegia a forma epistolar ao escrever suas *Cartas persas*. Afinal, é hoje um consenso crítico considerar que a trama do romance do serralho "figura de maneira reduzida aquilo que o despotismo como forma de governo contém de modo mais amplo" (SPECTOR, 2013, p. 172, tradução nossa). O termo "romance do serralho" designa, nas *Cartas persas*, o enredo relativo aos assuntos domésticos do protagonista Usbek que, ao exilar-se na França, abandona suas mulheres reclusas em seu harém persa aos cuidados de seus escravos eunucos. A obra de Montesquieu se valeria de cartas, que metaforicamente remetem ao sistema absolutista, para examiná-lo e criticá-lo[8].

[7] De acordo com Alain Grosrichard, "o *despotismo*, definido pelo autor do *Espírito das Leis* [...] será referência obrigatória, mesmo quando contestada, de toda a filosofia política da segunda metade do século XVIII" (GROSRICHARD, 1988, p. 43).

[8] Desenvolvi um estudo aprofundado a respeito do serralho enquanto metáfora erótico-política do despotismo em minha dissertação de mestrado intitulada "O harém das *Cartas persas*: um concerto de vozes dissonantes", disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-07122018-120146/pt-br.php

Nesse ponto, convém recapitular brevemente as dimensões simbólicas do elemento carta, evocadas acima, antes de seguir adiante com o exame dos recursos próprios ao romance epistolar. Num primeiro momento, analisou-se a dimensão passional da carta, identificada desde o século XVII como o instrumento ideal para a expressão do sentimento amoroso. Dentro dessa perspectiva, a carta traduz com fidelidade os movimentos da paixão já que é o retrato espontâneo do estado do sujeito quando este se confia ao papel. Além disso, a carta se torna meio e local de reencontro entre amantes na medida em que uma correspondência amorosa pode pressupor a separação física entre eles. Ademais, a dimensão passional da carta ganha ainda mais força quando se considera sua materialidade. Tendo corpo, forma, cheiro e textura, a carta possui a capacidade de fixar metonimicamente o desejo. Aguçando os sentidos da visão, do toque e do olfato, a corporalidade da carta lhe confere uma dimensão sensorial e até mesmo sensual que não se pode negligenciar.

A carta abraça, portanto, o discurso sentimental tanto quanto alimenta a expressão passional, avivando os sentidos. Isso porque, quando a carta não serve para reduzir a distância física que aparta amantes, ela é o meio de circulação de confissões íntimas, como uma declaração de amor. No contexto de uma sociedade regrada que estabelece rigorosas normas de conduta para impedir que uma moça solteira permanecesse desacompanhada na presença de um homem, a carta é portadora de segredos que não podem ser compartilhados em alto e bom som. Com o advento da leitura silenciosa e individual, o correio progressivamente adentra a esfera privada, furtando-se ao controle social. Ainda assim, se é verdade que a carta penetra a vida íntima como o veículo ideal para mensagens clandestinas, seu sigilo pode ser violado. Paira sobre as cartas a ameaça do voyeurismo, já que basta um olhar indiscreto para que o conteúdo “secreto” não o seja mais.

Além disso, embora a carta seja associada à espontaneidade e à honestidade de confissões presumidas verdadeiras, existe uma certa artificialidade nas fórmulas prontas que abrem e fecham uma carta. Com sua hipocrisia, a etiqueta epistolar vai de encontro à espontaneidade e sinceridade atribuídas às cartas. Dessa forma, há, na carta, uma ambivalência intrínseca: se, por um lado, ela permite dar vazão à expressão espontânea do discurso sentimental e passional, por outro, cede espaço para uma escrita artificial, a qual reproduz as fórmulas prontas da etiqueta do comércio epistolar, abrindo espaço para a falsidade e a hipocrisia. Nessa perspectiva, uma carta pode tanto ser uma confissão sincera quanto uma manipulação calculada.

Vimos, ainda, como a carta ilustra o descompasso da comunicação humana, dado que o destinatário não pode ler a missiva no momento em que o remetente a escreve, o conteúdo da carta, ainda que sincero, já não é mais necessariamente verdade quando o leitor o recebe. A temporalidade interfere, uma vez que o instante de redação difere do instante de recepção, criando um hiato na comunicação, fonte de mal-entendidos. A fenda que se abre ilustra, assim, os limites intransponíveis da comunicação humana, sempre falha.

Vale, por fim, lembrar que, na época do Antigo Regime francês, a carta ainda remete ao poder arbitrário e absoluto do monarca. Há, dessa forma, uma dimensão política da carta, metonímia do despotismo, que não deve ser ignorada.

Finda essa análise semiótica visando explorar algumas dimensões simbólicas da carta, elemento indispensável do romance por cartas, cabe considerá-la agora enquanto principal motor da ação epistolar, observando as consequências discursivas e narrativas desse tipo particular de dispositivo romanesco.

Capítulo Três:

Polifonia nos romances epistolares de Montesquieu e Laclos

Tendo em vista as conclusões formuladas pelo capítulo anterior a respeito das diversas simbologias das cartas, o presente capítulo propõe examinar os recursos narrativos e discursivos específicos ao romance epistolar polifônico por meio da análise de exemplos concretos extraídos das *Cartas persas* e de *As ligações perigosas*. Uma vez que romances epistolares eram, juntamente com os romances memorialistas, uma das formas prediletas do leitorado do século XVIII, pensar a forma epistolar e o modo como ela se consolida é relevante na medida em que motiva uma reflexão sobre as inovações e os procedimentos literários do romance moderno tal como ele se constitui nesse período. Isso porque a forma epistolar não somente produziu obras-primas da literatura mundial, como contribuiu ao amadurecimento do gênero romanesco ao aprimorar a subjetividade nos romances, desenvolver a complexidade de personagens mais opacas, e diversificar estruturas narrativas.

Primeiramente, o romance epistolar oferece a vantagem de favorecer o ocultamento do autor. Na França, a pena de morte para autores subversivos é instaurada após o período da Regência, em 1728, permanecendo válida até a Revolução Francesa, em 1789. Se a pena capital é pouco aplicada, a censura não deixa de ser uma ameaça constante pairando sobre os autores do século das Luzes, que aprendem a contorná-la com mais ou menos êxito. Tanto Voltaire quanto Sade estiveram na Bastilha, "em apartamentos de extremo frescor" (VOLTAIRE em CANDIDE, 2003, p. 50, tradução nossa). Já Diderot foi aprisionado por meses no château de Vincennes em represália à publicação da *Carta sobre os cegos*, em 1749, enquanto Rousseau conseguiu evitar o aprisionamento recorrendo a falsas identidades e ao exílio, mas desenvolveu

um comportamento paranoico possivelmente em decorrência aos anos de perseguição. Em suma, após um breve período de relativa leniência da Regência, que se estendeu de 1715 a 1723, entre os reinados de Luís XIV e Luís XV[9], a censura é constante no Século das Luzes. Sendo assim, apesar de poucas condenações efetivas, a ameaça de morte paira sobre a cabeça dos escritores mais audaciosos.

É nesse contexto histórico que a forma epistolar surge como um subterfúgio facilitador do apagamento do autor. Além de favorecer seu anonimato, o romance por cartas ainda oferece o álibi das "cartas encontradas", segundo o qual a publicação se limitaria à divulgação de uma correspondência autêntica entre pessoas supostamente reais. Dentro dessa perspectiva, o papel do "não-autor" consistiria tão somente na seleção, e eventual organização, de uma correspondência privada, à qual se atribui um valor de ordem estética ou moral, com o intento de torná-la pública por meio da publicação em livro. O autor se esconde, assim, atrás de personagens cuja existência empírica ele atesta, não apenas para instigar o interesse desse leitorado desconfiado da ficção, mas também para projetar sobre elas a responsabilidade de suas afirmações e posicionamentos.

A introdução às *Cartas persas* ilustra bem os benefícios proporcionados pela forma epistolar. Quando Montesquieu publica suas *Cartas persas* em 1721, ele já ocupa, desde 1714, o cargo de magistrado, que herdou de seu pai, junto ao Parlamento de Bordeaux. Em função disso, prefere omitir o seu nome criando, assim, um efeito de suspense que alimenta a curiosidade dos leitores. Julgando a seriedade de seu cargo incompatível com o tom jocoso e satírico das *Cartas persas*, o autor opta por colocar-se como mero tradutor esclarecendo que,

[9] A maior liberdade de expressão durante o período da Regência é, de fato, relativa já que foi precisamente nessa época que Voltaire foi mandado para a Bastilha pela primeira vez, logo após a publicação de um poema satírico no qual acusava o regente de ter relações incestuosas com sua filha.

se publica tais cartas, "*c'est à condition que je ne serai pas connu, car si l'on vient à savoir mon nom, dès ce moment, je me tais*" (p. 63). Isso porque "*Si l'on savait qui je suis, on dirait: son livre jure avec son caractère; il devrait employer son temps à faire quelque chose de mieux ; cela n'est pas digne d'un homme grave.*". Ou seja, o anonimato colocado como exigência pelo suposto tradutor lhe permite furtar-se às críticas que antecipa salientando o contraste entre a gravidade da função exercida no âmbito do parlamento e a presumida leviandade da publicação. A criação desse tradutor fictício e anônimo contribui, assim, à instauração da "ficção da não ficção", assinalada por Jean Rousset, ao mesmo tempo em que serve de álibi para Montesquieu.

Quando redige suas *Reflexões sobre as Cartas persas*, em 1751, o filósofo enfim reivindica a autoria de sua obra, mas procura proteger-se das acusações de impiedade sustentando que o espanto manifestado pelas personagens persas perante os dogmas e ritos católicos se justifica pela ignorância relativa à religião e aos costumes europeus. Aqui, a exigência de verossimilhança, tão valorizada naquele tempo, serve de argumento para sustentar a defesa do autor:

> *Il y a quelques traits que bien des gens ont trouvés trop hardis. Mais ils sont priés de faire attention à la nature de cet ouvrage. Les Persans qui devaient y jouer un si grand rôle se trouvaient tout à coup transplantés en Europe, c'est-à-dire dans un autre univers. Il y avait un temps où il fallait nécessairement les représenter pleins d'ignorance et de préjugés. […] On n'avait à peindre que le sentiment qu'ils avaient eu à chaque chose qui leur avait paru extraordinaire. […] Ces traits se trouvent toujours liés avec le sentiment de surprise et d'étonnement, et point avec l'idée*

> *d'examen, et encore moins avec celle de critique. En parlant de notre religion ces Persans ne devaient pas paraître plus instruits que lorsqu'ils parlaient de nos coutumes et de nos usages. […] On prie donc le lecteur de ne pas cesser un moment de regarder les traits dont je parle comme des effets de la surprise de gens qui devaient en avoir […]* (p. 409)

Embora o propósito de Montesquieu de fato consistisse no "exame" e na "crítica" das instituições políticas e religiosas, ele justifica o estranhamento relatado nas cartas com o real objetivo de motivar um questionamento crítico por parte do leitor como simples manifestações de surpresa, naturais para estrangeiros.

Dessa forma, o caso de Montesquieu evidencia como o romance epistolar pode favorecer o apagamento do autor. Num primeiro momento, é possível recorrer ao álibi das cartas autênticas, alegando que o autor não passa do tradutor e/ou editor. Num segundo momento, caso tal argumento já não se sustente, a forma epistolar segue oferecendo uma justificativa na medida em que pode afirmar-se que o conteúdo da carta não reflete necessariamente o pensamento do autor, mas da personagem fictícia. Dentro dessa perspectiva, o discurso exposto na carta é atribuído unicamente às opiniões, crenças e comportamentos de uma determinada personagem de ficção, não correspondendo ao ponto de vista nem com os valores do escritor. Ainda que sutil, a distinção entre escritor e personagem[10] é mais clara, por conseguinte mais convincente, do que a nebulosa distinção entre autor e narrador.

Por falar em narrador, convém ressaltar que, não havendo narrador no romance por cartas, tampouco há mediação. Ocorre que o romance do século XVIII sucede ao romance moralista

[10] Cabe lembrar que não foram poucos os leitores que procuraram identificar Montesquieu a Usbek, e associar Laclos ao visconde de Valmont.

do século precedente ressaltando o contraste entre essas propostas romanescas já que a ausência de uma voz narrativa favorece a omissão de um posicionamento moral explícito. Não dispondo de um narrador onisciente para traçar um retrato físico e moral das personagens, o romance epistolar tampouco emite um claro juízo de valor sobre suas ações. Isso se estende aos acontecimentos constituintes do enredo, de modo que a forma epistolar abre espaço para que o romance não apresente, invariavelmente, uma finalidade moralista.

A ambiguidade moral do romance epistolar atinge seu ápice com Laclos, tanto é que, conforme aponta Carlos Drummond de Andrade, "o processo da moral das *Ligações perigosas* instaura-se em 1782 e até hoje, passados mais de 150 anos, não foi julgado em definitivo" (DRUMMOND, 2013, p. 508). Se a moralidade do romance de Laclos divide opiniões, é porque o autor não mede esforços para sustentar a ambiguidade moral do início ao fim. Para começar, a abertura do romance apresenta dois paratextos antagônicos, cuja análise detida será desenvolvida no próximo capítulo. Negando a existência empírica das personagens, o Editor contradiz em sua Advertência o Prefácio do Redator, que defende, por sua vez, a autenticidade das cartas, atribuindo a "utilidade da obra" ao "serviço prestado aos costumes de desvendar os meios empregados por aqueles que os têm maus para corromper os que os têm bons" (LACLOS, in DRUMMOND, 2013, p. 14). Fiel a esse princípio, o Redator continua a manifestar-se em notas de rodapé esparsas comentando cerca de um quinto das cartas. Suas observações de cunho moralista podem, entretanto, frustrar os leitores em busca de um claro juízo de valor já que, salvo tímidos comentários[11], o Redator se contenta na maioria dos casos em usar suas notas para simples esclarecimentos técnicos, referenciando citações ou situando

[11] A exemplo de: "o erro em que labora madame de Volanges nos faz ver que, como os demais celerados, Valmont não denunciava seus cúmplices" (LACLOS, in DRUMMOND, 2013, p. 39, grifos nossos).

localidades, abstendo-se de comentários acerca das atitudes e dos acontecimentos, mesmo os mais questionáveis, deixando esse julgamento a cargo do leitor.

Para além da "imprudência da ação", como coloca Drummond, a relativa leniência do castigo aplicado aos libertinos no desenlace final parece aquém do que deveria ser para que suas ações fossem claramente repreendidas. Motivo pelo qual La Harpe, contemporâneo de Laclos, se enfurece afirmando que "o vício não encontra aqui sua punição em si mesmo, e o desfecho não vale mais que o resto" (DRUMMOND, 2013, p. 508). Assim, do início ao fim de seu romance, Laclos sustenta a ambiguidade moral de sua obra graças à ausência de um único narrador que conte e comente a evolução da trama, contribuindo para a formação da zona cinzenta por onde navega o romance. Isso porque, no lugar da narração objetiva de um narrador externo e onisciente, o romance epistolar polifônico dispõe de tantos narradores quanto de personagens epistológrafos que tomam a palavra ao compartilharem seu ponto de vista subjetivo acerca de um evento ou de uma personagem em suas cartas. Na ausência de uma focalização externa, onisciente e, quando não imparcial, ao menos relativamente objetiva, a construção das personagens epistológrafas só pode desenvolver-se de forma fragmentária, tanto por meio de seu discurso quanto de suas ações. Isso significa que o estilo de uma personagem participa da sua construção, de modo que a análise de seu discurso se torna essencial para o estudo de personagem. Nesse sentido, a despeito de sua ingenuidade[12], é verdadeira a metáfora de Danceny[13] ao comparar cartas ao "retrato da alma" [14], cristalizando, não a aparência física das personagens, mas um aspecto de seu caráter.

[12] A metáfora de Danceny é ingênua na medida em que ele toma a carta como meio de transcrição sincera dos pensamentos e dos sentimentos de uma pessoa, desconsiderando por completo seu potencial de artifício e dissimulação.
[13] Na carta 150, endereçada à marquesa de Merteuil, Danceny declara que « *une Lettre est le portrait de l'âme* ».
[14] Cabe observar que a palavra "alma", na língua portuguesa como na francesa, deriva do latim "anima", referindo-se precisamente àquilo que "anima" um indivíduo. Se considerarmos que as cartas mostram uma personagem em plena ação, de fato, espelham bem aquilo que anima cada personagem.

Tendo em vista a tendência controlada e controladora da Marquesa de Merteuil, seu domínio absoluto da pontuação, tão elegante quanto eficiente, é digno de nota. Seu desejo de manipular seu entorno transparece pelo hábil manejo de instrumentos retóricos empregados com fins persuasivos. Já Cécile parece tão inexperiente na prática epistolar quanto em sua vida social, de modo que sua escrita, repetitiva e desajeitada, assemelha-se à oralidade da fala. A pontuação excessivamente expressiva de suas cartas transcreve toda a emotividade de seu caráter e de sua juventude para o papel, evidenciando nervos à flor da pele. Ao contrário da amplitude lexical da marquesa, o limitado vocabulário de Cécile remete constantemente à infância empregando expressões tão infantis quanto: "*j'ai une femme de chambre à moi*" ("tenho agora uma camareira só para mim", carta 1), "*ce n'est pas juste*" ("isso não é justo", carta 16), "*ce Vilain monsieur de Gercourt*" ("o feioso do sr. de Gercourt", carta 39), "*oh! par exemple, c'est bien mal ça*" ("Ah, realmente, isso é muito mal", carta 97). Dessa forma, as tendências discursivas e estilísticas caracterizam a voz de cada uma das personagens epistológrafas contribuindo, assim, para sua individualização. Esse esforço de particularização do discurso é a tal ponto notável que Tristan Florenne conclui que "a unidade da personagem reside em sua fala" (FLORENNE, 1998, p. 73).

Vale acrescentar que é precisamente porque as personagens epistológrafas são apresentadas como a fonte de suas falas, expressando-se na primeira pessoa do singular, que o leitor aceita a "ficção do não fictício" participando assim ao "faz de conta" que postula a existência dessas personagens fictícias. Assim, apesar da evidente intenção ficcional, o autor se apaga atrás das personagens que, ao absorverem suas falas com naturalidade parecendo, de fato, escrevê-las, adquirem uma concretude que instiga o leitor a permanecer na camada do imaginário. Ademais, ao fixarem a expressão de seus sentimentos e sensações no papel, as

personagens epistológrafas confiam sua subjetividade à carta imprimindo, por extensão, subjetividade ao romance epistolar. Quando o sujeito se expressa, ocorre uma espécie de identificação por parte do leitor, que se reconhece naquele "eu". Convidado a penetrar na intimidade da personagem, o leitor é sutilmente levado a identificar a experiência narrada em primeira pessoa como se fosse dele. O "eu" do leitor se confunde com o "eu" narrativo de modo que um sente na pele o relato do outro, vivenciando tudo o que é descrito com empatia e maior intensidade.

Uma vez que o emprego da primeira pessoa é inevitável no romance epistolar, sua forma polifônica abre necessariamente espaço para não apenas uma subjetividade, mas múltiplas subjetividades, evitando o confinamento do leitor a uma perspectiva única. Assim, ao multiplicar os epistológrafos bem como pontos de vista, a forma epistolar polifônica oferece uma apreensão multifacetada da realidade. Isso a distingue do romance memorialista, outro formato do gênero romanesco particularmente popular no século XVIII, que tende a restringir a focalização narrativa à perspectiva de um único narrador-personagem, ao passo que o romance epistolar abraça uma diversidade de focos narrativos possibilitando, simultaneamente, uma maior identificação entre leitor e personagem graças ao emprego da primeira pessoa. Entende-se, portanto, que a forma epistolar confere maior subjetividade à obra romanesca sem limitar, porém, sua diversidade.

Própria a alguns romances epistolares sinfônicos, como os de Montesquieu e Laclos, a variação dos estilos agrega um valor estilístico e estético à obra. Tal diversidade previne, literalmente, a monotonia da obra. Ora, a alternância de estilos diversos contribui, ainda, para sustentar a impressão de que há tantos autores quanto epistológrafos. Desse modo, também se trata de um elemento que acrescenta verossimilhança à forma polifônica de romance epistolar.

As personagens epistológrafas, frequentemente apresentadas como verdadeiras nos paratextos que precedem romances epistolares, são mais tangíveis já que cada uma é individualizada pelo seu próprio estilo de escrita. Ao mesmo tempo em que mimetiza um diálogo, a troca de cartas torna o uso de uma linguagem mais sofisticada perfeitamente verossímil, favorecendo a estética da obra sem prejudicar sua verossimilhança.

No caso de um romance epistolar polifônico, acrescenta-se a esse retrato parcelar a multiplicidade de pontos de vista relativos à personagem. Sendo assim, diversas perspectivas, por vezes concorrentes e conflitantes, somam-se para a constituição, em refração, de determinada personagem. Agravada pela ausência de mediação externa por parte de um narrador onisciente e imparcial, a parcialidade desses pontos de vista – todos enviesados, incluindo a perspectiva da personagem sobre ela mesma – contribui para a elaboração de personagens complexas. Tal complexidade decorre da relativa opacidade que cerca as personagens epistolares, pois a multiplicidade de olhares não joga apenas luz sobre seu retrato, também o envolve em sombras.

Madame de Tourvel permite perceber como, para além do estilo de suas cartas e de suas ações, a caracterização de uma personagem se completa por meio de informações reveladas por outras personagens, contribuindo para a elaboração de uma personagem refratada. Com efeito, quando Madame de Tourvel surge pela primeira vez, na carta 4 das *Ligações perigosas*, são as palavras do Visconde de Valmont que a definem. Apaixonado, o libertino a descreve como uma mulher encantadora, que se destaca pela sua devoção e beleza ímpar. Contrariada pelos elogios do visconde, a marquesa de Merteuil se esforça para ridicularizá-la oferecendo sua própria perspectiva a respeito da moça na carta 5. Se Merteuil admite a contragosto "*des traits réguliers, si vous voulez, mais nulle expression: passablement faite, mais sans grâces*"

(5), a marquesa assinala a falta de expressão e de graciosidade, parâmetros subjetivos que, segundo ela, desvalorizam a "regularidade dos traços" do rosto e o corpo "bem-feito" que não pode refutar em absoluto. Assim, a despeito do descaso e da ironia com que a descreve, a marquesa não nega a beleza nem a devoção de madame de Tourvel.

Valmont, por sua vez, reage aos comentários de Merteuil na carta 6: "*De quels traits osez-vous peindre Madame de Tourvel!*" (6), rejeitando as colocações de Merteuil e completando o retrato de Madame de Tourvel esboçado pelas duas cartas anteriores. Dessa forma, antes mesmo de ler uma carta assinada por Madame de Tourvel – a carta 8 será a primeira de sua autoria –, o leitor já foi exposto a três cartas debatendo a seu respeito. A despeito das divergências, ambas as descrições admitem tanto a beleza quanto a devoção de Tourvel, de modo que o leitor acredita na veracidade dessas características basilares, posteriormente reiteradas por Madame de Volanges, Madame de Rosemonde e o Padre Anselmo, e confirmadas pelo desenrolar da trama. Entende-se, portanto, que, em um romance epistolar polifônico como as *Cartas persas* e *As Ligações perigosas*, a formação de uma personagem epistológrafa não se dá exclusivamente por meio de suas ações, nem mesmo do estilo de suas cartas, já que inclui, ainda, as perspectivas das demais personagens sobre ela. Em consequência, o leitor deve reunir os múltiplos retratos parcelares e enviesados de que dispõe e filtrá-los, atentando-se tanto para os pontos de divergência quanto para os elementos em comum, de forma a constituir sua própria representação de cada personagem. Parceiro dessa empreitada lúdica, o leitor participa, assim, da montagem das personagens constituídas pela justaposição de discursos fragmentários, como peças de um quebra-cabeça.

O cruzamento de múltiplas vozes, constitutivo do romance epistolar "sinfônico", ressalta a diversidade de opiniões das personagens, trazendo à tona perspectivas contrastivas sobre uma

mesma pessoa ou um mesmo evento. Assumindo diferentes tons, um mesmo epistológrafo pode contribuir tanto para o enriquecimento das perspectivas narrativas, quanto para a elaboração de personagens complexas. Dentro dessa perspectiva, a maleabilidade da forma epistolar admite o desdobramento de um mesmo acontecimento relatado a diferentes destinatários, o que resulta num sofisticado efeito polifônico no caso de *As Ligações perigosas.* Se o emprego dos recursos polifônicos do romance epistolar por Laclos se revela único e original, isso se deve ao modo como suas personagens, sobretudo as mais dúbias, como a marquesa de Merteuil e o visconde de Valmont, assumem personalidades distintas em função do destinatário a quem destinam suas cartas.

Em sua variada correspondência, a Marquesa de Merteuil exibe, de fato, identidades contrastantes e contraditórias revelando, assim, um dos traços mais fundamentais de seu caráter: a hipocrisia. Quando escreve à amiga Madame de Volanges, a marquesa mobiliza suas habilidades retóricas para reforçar valores e comportamentos austeros preservando sua (quase) imaculada reputação, em contrapartida, revela suas reais convicções sem disfarçar seu cinismo ao seu confidente libertino, o visconde de Valmont. Sendo assim, ao contar sua aventura com o famoso libertino Prévan, a marquesa escreve duas missivas distintas: a primeira (85), destinada a Valmont, na qual se apresenta como carrasco de Prévan, vangloriando-se por tê-lo seduzido e logrado; já na segunda (87), em que narra a "versão oficial" dos acontecimentos a Madame de Volanges, a marquesa se identifica como vítima do libertino. Observa-se, assim, que a experiência social e epistolar de Merteuil a leva a adequar seu discurso ao destinatário da missiva. Em decorrência do dispositivo de dupla enunciação constitutivo de todo romance epistolar, o leitor se revela, em definitivo, o destinatário comum e final de todas as cartas. Não tendo acesso a uma única marquesa de Merteuil, o leitor se vê confrontado a versões refratadas

e conflitantes dessa personagem que deixam transparecer toda a duplicidade dessa personagem capaz de endossar discursos tão radicalmente opostos quanto o de libertina vingativa, depravadora da juventude, e de austera e respeitada viúva, defensora da moral e dos bons costumes.

Para além de suas capacidades de dissimulação e manipulação evidenciadas pelos discursos antitéticos da marquesa, essas cartas vêm consolidar seu retrato enquanto mulher de exceção, já esboçado pela sua carta autobiográfica (81). Ao lembrar sua história de vida e sua educação autodidata, a marquesa revela na carta 81 como aplicou sua capacidade de observação ao estudo da sociedade assim que a integrou, e como completou sua educação formal através da leitura dos moralistas mais severos. Compreendendo então que as regras estabelecidas pela sociedade patriarcal onde se encontra visam controlar tanto o seu pensamento quanto o seu corpo e sua sexualidade, a marquesa exerce sua independência de espírito para desenvolver seus talentos de *comédienne* com o intuito de constituir-se uma *persona* pública que *pareça* submissa às normas sociais, mas que, em sua vida privada, *seja* libertina. O desdobramento do caso Prévan nas cartas 85 e 87 demonstra, na prática, como a marquesa, mestre do jogo duplo teorizado pela carta 81, cindiu-se em duas. Sua estratégia, elaborada na carta 81 e aplicada com primor nas cartas 85 e 87, consiste em manipular as aparências para dissimular seu inconformismo que a leva a subverter as regras impostas pelo sistema patriarcal da sociedade do Antigo Regime mimetizada no romance. Tal subversão só é possível graças à preservação das aparências sociais que se esforça em construir no relato, nutrido pelas severas leituras moralistas mencionadas na carta 81, da aventura Prévan confiado à Madame de Volanges, que se encarregará de tornar pública essa "versão oficial".

Tendo em vista o contexto sócio-histórico no qual se situa a trajetória da marquesa, sua hipocrisia é fruto da *doxa* social. Trata-se de uma máscara social necessária ao encobrimento da reapropriação dessa mente, desse corpo, e dessa sexualidade feminina, disfarçadamente subtraídos ao controle masculino. Nesse sentido, é válido ressaltar que essas cartas paralelas não contribuem tão somente à caracterização dessa personagem feminina extraordinária, como também à construção do mundo social em que esta evolui. Produto do patriarcado, o mundo social representado em *As ligações perigosas* acredita na versão da marquesa compartilhada com Madame de Volanges precisamente porque tolera a existência de homens libertinos empenhados em arruinar a reputação das mulheres, mas não concebe, porém, a existência de uma libertina capaz de inverter esse jogo, tratando Prévan do mesmo modo como ele costuma tratar as mulheres. Esse conjunto de cartas (81, 85 e 87) consolida a marquesa como a personagem libertina por excelência, remetendo à origem etimológica do termo, que se refere ao escravo liberto, porque soube encontrar um meio de realizar seu desejo de emancipação. Afinal, o dicionário dos jesuítas de Trévoux define o libertino como aquele que "toma, que se dá muita liberdade ; que não quer assujeitar-se às leis, às regras do bem-viver" (VERSINI, 1998, p. 81).

Até aqui, nossa análise procurou demonstrar de que maneira o gênero epistolar favorece o aprofundamento da subjetividade no romance, uma vez que as personagens epistológrafas recorrem necessariamente ao uso da primeira pessoa. Ademais, no caso de um romance epistolar polifônico como as *Cartas persas* e *As ligações perigosas*, o formato das cartas possibilita conjugar a subjetividade à diversidade, multiplicando os pontos de vista apresentados na obra. Na ausência de um narrador objetivo externo à ação, a construção das personagens, assim como o enredo, se desenvolve de forma lacunar, elíptica, e sem qualquer

mediação por parte de um narrador externo. Contribuem, assim, à elaboração e ao desenvolvimento da intriga bem como à caracterização de personagens refratadas, perspectivas enviesadas que, não raro, concorrem e divergem entre si. Diante dessa multiplicidade de discursos relativos às personagens e aos acontecimentos, o leitor precisa render-se à evidência de que não tem acesso a uma verdade unívoca, apenas a uma pluralidade de versões, por vezes conflitantes, das quais é preciso desconfiar, de modo que o retrato parcelar de uma personagem epistológrafa combina a análise estilística de suas cartas a suas ações e, ainda, ao discurso das demais personagens a seu respeito, como ocorre com Madame de Tourvel.

Não obstante, a maleabilidade da forma epistolar confere, ainda, maior complexidade às personagens na medida em que permite mostrar como uma mesma personagem adota posturas e até princípios opostos em função do destinatário a quem escreve. É assim que o desdobramento do caso Prévan nas cartas 85 e 87 endereçadas a personagens distintos (respectivamente, Valmont e Volanges) explora diferentes facetas da marquesa revelando, por fim, toda a ambivalência desta personagem que precisou dividir-se em duas para que sua *persona* social ocultasse sua existência privada libertina – tanto no sentido de libertada do jugo patriarcal, quanto no sentido daquela que busca a satisfação de um desejo carnal. O fato de ela ser bem-sucedida aponta, ainda, para a primazia das aparências dentro do contexto social retratado pelo romance. Dessa forma, o conjunto de cartas não contribui unicamente para a elaboração dessa personagem complexa, como também é essencial para a compreensão do mundo social – de suas convenções, normas e regras de etiqueta – no âmbito do qual o enredo de *As ligações perigosas* se desenvolve, dando aparência real à situação imaginária.

Convém, agora, analisar como a forma epistolar contribui à elaboração do conflito interno da personagem de Usbek, personagem principal das *Cartas persas*, cuja duplicidade é também

digna de nota. Usbek é o principal epistológrafo do romance de Montesquieu, já que assina 75 das 161 cartas da obra. Todavia, somente treze de suas cartas se referem ao seu serralho persa, o que corresponde a aproximadamente um quinto de sua correspondência; as demais, de cunho político-filosófico, refletem, em tom moderado, a respeito de assuntos tão variados quanto a justiça, a religião, a guerra, as instituições políticas, o risco de despovoamento do mundo, entre outros. A moderação do discurso presente nessas cartas contrasta, entretanto, com o tom imperioso e autoritário que emprega ao endereçar-se aos membros do serralho, de modo que seu papel na trama do harém não é somente determinante para o decorrer da ação, como também é revelador da faceta mais obscura dessa personagem oblíqua.

Isso se deve precisamente à maleabilidade da forma epistolar que, ao possibilitar a integração da trama do harém às diversas temáticas abordadas nas demais cartas da obra, evidencia o caráter dúbio e conflitado de Usbek. Apreciando a liberdade propocionada pelo formato das cartas, Montesquieu conclui, em "Algumas reflexões sobre as *Cartas persas*", que " *dans la forme de lettres [...] où les sujets qu'on traite sont dépendants d'aucun dessein ou plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de joindre de la philosophie, de la politique et de la morale à un roman ; et de lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue* ». Pode-se imaginar que o "*roman*" mencionado pelo autor se refere, de fato, à intriga romanesca do harém que está "*relacionada/ligada*" às demais reflexões da obra ("filosofia, política e moral") por uma "corrente secreta", de certa forma, "desconhecida". Sendo o único elo da corrente comum às intrigas paralelas ocorridas simultaneamente no Oriente e no Ocidente, Usbek faz via de ponte entre elas, conectando-as.

O protagonista, que transita livremente no âmbito das ideias, faz-se um tirano em sua vida privada ao subjugar todos em seu harém[15]. Consequentemente, a personagem de Usbek possui ao menos duas facetas contraditórias que, entretanto, são complementares. Enquanto atua no Ocidente com sagacidade e sensatez, revela-se também proprietário de um serralho oriental que governa de forma autocrática. A perspicácia de suas observações críticas no que concerne à França se ausenta, assim, diante de sua própria cultura: na Pérsia, Usbek perde toda a capacidade que tem na Europa de ser "persa" – isto é, de ser tanto "*Persan*" quanto "*perçant*", de atuar como o estrangeiro cujo olhar distanciado e crítico penetra as mais profundas camadas de uma sociedade e de suas instituições. Para agravar sua situação, Usbek enfrenta ainda uma segunda dificuldade, talvez mais trágica, que corresponde à passagem da abstração à ação, ou seja, de aplicar seu pensamento às suas atitudes para que ambos sejam coerentes.

Com seus cortes e suas elipses, a estrutura fragmentária constitutiva de todo romance por cartas se mostra ideal para retratar a fragmentação do indivíduo, desenvolvendo personagens cindidos, como Usbek, cujo conflito interno se reflete na disparidade entre os propósitos enunciados em suas cartas teóricas e sua governança tirânica do serralho, evidenciada pelo seu correio doméstico. Por meio da diversificação dos destinatários, a forma epistolar polifônica ilustra diferentes facetas de uma mesma personagem, mostrando como discurso e comportamento podem variar de acordo com a situação e o remetente, evidenciando seus conflitos – externo no que diz respeito à marquesa de Merteuil, interno no caso de Usbek.

Além de mostrar indivíduos fragmentados, dilacerados pelo descompasso entre o ser e o parecer ou o pensar e o agir, a polifonia ainda multiplica perspectivas confluentes e divergentes sobre uma personagem refratada, que já não se distingue mais por um traço único decisivo de

[15] Conforme analisado em minha dissertação de mestrado na qual dedico um capítulo à personagem de Usbek.

seu caráter. Dito isso, cabe demonstrar agora como tal multiplicidade de focalizações afeta também a construção do enredo, duplicando e até triplicando narrativas relativas a um único (porém não mesmo) acontecimento. Desse modo, a *mímesis* proposta pelo romance epistolar polifônico não mimetiza uma realidade uniforme e objetiva, mas procura, em vez disso, reproduzir diversas percepções parcelares e enviesadas de um evento demonstrando assim que a verdade não está ao alcance, apenas versões.

O desenlace das *Cartas persas* expõe um evento ocorrido no seio do harém em três cartas sequenciais datadas do dia 2 de março de 1721 – 148 (156), L.S. 9 (157), L.S. 10 (158) – respectivamente assinadas por Roxane, Zachi e Zélis. A essa altura da trama, segundo o testemunho de Roxane, cada uma está confinada em seu aposento, assim como as demais esposas de Usbek, posto que Solim as detêm "*enfermées chacune dans notre appartement*". Mesmo sem poder comunicar-se, as três mulheres relatam em uníssono o mesmo acontecimento: o castigo ultrajante sofrido por Zachi e Zélis, aplicado pelo sanguinário eunuco Solim, comparado a um animal, mais precisamente, a "um tigre", de modo a ressaltar sua selvageria. Uma análise do campo lexical conduzida em minha dissertação de mestrado[16] encontrou ecos significativos entre as cartas das três esposas: "*outrage*", "*barbare*", "*vil*", "*cruel*". Esse vocabulário comum parece corroborar a narrativa oferecida por esse(s) discurso(s) feminino(s), de modo que o leitor não duvida do ocorrido.

Por outro lado, a polifonia instaurada por Montesquieu em seu romance por cartas lhe permite diferenciar as reações das três esposas de Usbek diante desse mesmo acontecimento. Se por um lado, Zachi implora o retorno de seu marido, Zélis responsabiliza, por sua vez,

[16] Segundo a análise desenvolvida nas páginas pp. 40-46 de minha dissertação de mestrado: "O harém das *Cartas persas*: um concerto de vozes dissonantes", disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-07122018-120146/pt-br.php

Usbek pela violência que impera em seu harém: "*c'est le tyran qui m'outrage, et non pas celui qui exerce la tyrannie*" (L.S. 10 [158]). Ao possibilitar o desdobramento de narrativas complexificando, assim, a estrutura do enredo, o formato elíptico e lacunar do romance epistolar exige uma leitura ativa. Isso porque, além dos intervalos entre cartas, o leitor é informado da ausência de certas cartas, até mesmo de algumas que poderiam parecer fundamentais.

Nas *Cartas persas*, por exemplo, o Grande eunuco explica a Usbek que interceptou por acaso uma misteriosa carta, cujo autor é tão desconhecido quanto seu destinatário, e a encaminha a Usbek: "*J'ai surpris, par le plus grand hasard du monde, une lettre que je t'envoie : je n'ai jamais pu découvrir à qui elle étoit adressée*". (146 [154]). Supõe-se que Usbek tenha examinado a missiva em questão, uma vez que suspeita que Zélis seja a suposta destinatária: "*Je soupçonne Zélis d'être celle à qui la lettre que vous avez surprise s'adressait : examinez cela avec des yeux de lynx*". Já o leitor não pode sequer avaliar a razoabilidade de tal hipótese, pois ignora o conteúdo dessa carta omitida, mas, nem por isso, menos relevante. Ao final, Solim descobre que essa carta, forte indício de adultério, se destinava a Roxane. Assim, o equívoco de Usbek revela seu desconhecimento relativo às suas cinco esposas.

Da mesma forma, o Redator de *As Ligações perigosas* insere uma nota explicando que optou pela remoção de duas cartas essenciais assinadas pelo visconde de Valmont: enquanto a primeira, destinada à Madame de Volanges, expressaria o arrependimento do libertino, a segunda, declararia seu amor a Madame de Tourvel. Naturalmente, Madame de Volanges menciona ambas as cartas a Madame de Rosemonde questionando a sinceridade das palavras de Valmont: "*Mais que direz-vous de ce désespoir de M. de Valmont ? D'abord faut-il y croire, ou veut-il seulement tromper tout le monde, & jusqu'à la fin ?*" (154) (LACLOS, 2013, p. 452).

Desconfiança partilhada pelo Redator, que insere uma nota de rodapé justificando que "*C'est parce qu'on a rien trouvé dans la suite de cette correspondance qui pût résoudre ce doute, qu'on a pris le parti de supprimer la lettre de M. de Valmont.*" (LACLOS, 2013, p. 453). Essa decisão é fundamental para sustentar o caráter dúbio de Valmont, já que a inserção de tais cartas resolveria a ambiguidade dessa personagem. Ainda que o conteúdo dessas cartas não seja incluído no romance, a simples menção lhes confere uma existência enquanto carta ocultada.

Note-se como é raro que o leitor reflita sobre aquilo que lhe é ocultado ao ler um romance. Aqui, no entanto, ele é forçado a constatar que possui um acesso limitado e restrito, devido aos recortes operados naquilo que é autorizado a ver. A fim de que não ignore essas cartas do visconde de Valmont supostamente excluídas da antologia, o Redator acrescenta a nota de rodapé não somente para justificar sua escolha, mas sobretudo para chamar a atenção do leitor para essa significativa omissão. O comentário do Redator convida, assim, o leitor a interrogar-se a respeito da (im)possível sinceridade de Valmont e a interpretar tal lacuna, adotando uma atitude ativa em sua leitura. Ao tornar visível as marcas de suas interferências, essa intromissão do Redator lembra o método do teatro de Brecht na medida em que ambos buscam despertar o espírito crítico do leitor/espectador, que se vê obrigado "a procurar por si a verdade" (ALMEIDA PRADO, 1968, p. 97). A construção elíptica e fragmentária do romance epistolar força o leitor a reconstituir as partes faltantes da história. Tal intervenção se faz necessária para a formação de sentido da obra que traz mais perguntas do que respostas.

Ademais, a estrutura lacunar do romance composto por cartas, fragmentos da realidade imaginária, proporciona uma outra percepção da temporalidade já que sempre há marcadores temporais indicando a datação, de modo que o leitor toma consciência da passagem do tempo.

Por conta do emprego de advérbios de tempo como “daqui a pouco”, “logo mais”, “há pouco”, “hoje”, “ontem”, “amanhã” que, conforme observa Anatol Rosenfeld, “têm sentido somente a partir do ponto zero do sistema de coordenadas espácio-temporal de quem está falando” (ROSENFELD, 1968, p. 24), o leitor adere ao foco narrativo colocado dento da personagem de tal forma que passa a presenciar os eventos e a experimentar sua temporalidade como se fossem dele. Assim, a maneira como esse tipo de romance retrata a passagem do tempo favorece o processo de identificação do leitor com o narrador-personagem de modo que a leitura “faz sentir” os estados sucessivos das personagens.

Como vem sendo apontado pela crítica, valendo-se da flexibilidade temporal possibilitada pela estrutura elíptica do romance epistolar, Montesquieu efetua uma analepse no desenlace das *Cartas persas,* surpreendendo seu leitor. Afinal, embora a tendência geral da obra siga a ordem cronológica das missivas, o autor opta por alterar essa ordenação tipográfica no momento do desfecho, uma vez que a carta 138 (146) data de 1720, enquanto a carta 139 (147) é datada de 1717. Montesquieu acelera, então, os eventos em cadeia ocorridos no harém, de forma as tensões no seio do serralho estão refletidas no tensionamento da trama do romance. A originalidade desse procedimento narrativo gera, assim, um efeito de aceleração que intensifica a dramaticidade do desfecho.

Outro efeito decorrente das elipses constitutivas do dispositivo epistolar, é o suspense alimentado tanto pelas cartas permanecendo sem resposta, quanto pelas lacunas que suspendem temporariamente determinado eixo narrativo em benefício de outro. Essa repentina interrupção de uma ação em curso quebra as expectativas do leitor, ansioso para descobrir como uma determinada situação se desenvolveu. Isso porque, num romance epistolar, a ação não pode ser narrada no momento exato de sua ocorrência. É deveras difícil imaginar uma

situação em que uma personagem poderia encontrar-se no epicentro de um acontecimento, testemunhá-lo e descrevê-lo simultaneamente. Caso a escrita ocorra anteriormente, cria-se um efeito de antecipação diante da iminência do acontecimento. Em contrapartida, a carta redigida após o evento produz efeito repentino que, quando já é tarde demais, traz uma sensação de fatalidade e de ironia trágica, como ocorre no desenlace das *Cartas persas*.

A forma elíptica e lacunária do romance epistolar abre espaço para um tratamento diversificado da temporalidade romanesca. Assim, grande parte de *As Ligações perigosas* é dedicada à antecipação. Dessa forma, embora a primeira carta assinada por Madame de Tourvel seja a carta 8, essa personagem surge anteriormente, já que três cartas – 4, 5 e 6, de Valmont e Merteuil – preparam sua aparição, indicando que se trata de uma personagem relevante, situada na origem do conflito entre o casal de libertinos. De modo análogo, o caso do libertino Prévan, referido acima, desenvolve-se ao longo de sete cartas, trocadas entre os dias 11 e 26 de setembro. Ocorre que as cartas referentes ao caso não estão posicionadas em sequência, já que dezessete cartas separam o início, na carta 70, do fim, na carta 87. Fino estrategista, Choderlos de Laclos dedica uma parte significativa de seu romance epistolar à preparação[17], despertando o espírito investigativo do leitor.

Cumpre, ainda, ressaltar que a carta não tem uma finalidade exclusivamente narrativa no romance epistolar dado que também é meio de ação. A carta se encarrega de fazer avançar a trama, não se contentando com a narração, mas participando ativamente do desenrolar do enredo já que é através das cartas que a(s) intriga(s) se desenvolve(m). A título de exemplo, vale lembrar que é somente porque Madame de Volanges, alertada pela marquesa de Merteuil, descobre as cartas do chevalier Danceny à sua filha, o convite de Madame de Rosemonde é

[17] Examinaremos detidamente essa questão na segunda parte da tese, mais precisamente no capítulo 2, voltado à análise da estrutura epistolar de *As Ligações perigosas*.

finalmente aceito. Assim, mãe e filha passam uma temporada no campo, onde Madame de Volanges espera resguardar a reputação de Cécile, afastando-a de Danceny. Ora, é justamente ali, no *château* de Madame de Rosemonde, tia de Valmont, que ela será desvirtuada, não por Danceny, mas pelo visconde. Influenciada pela libertina, a mãe é fatal e indiretamente responsável pela ruína de sua filha, ocasionada pela descoberta das inofensivas cartas de amor do chevalier Danceny. As missivas do jovem servem ainda de pretexto a Valmont, que obtém uma cópia da chave do quarto de Cécile com o falso intuito de assegurar a manutenção da correspondência amorosa entre os jovens. Tal como a mãe, a filha é manipulada pelo libertino que, usando novamente as cartas de Danceny como pretexto, invade seu quarto na calada da noite, não para entregar-lhe o correio clandestino, mas para desvirginá-la.

Por fim, a forma maleável do romance epistolar possibilita ainda o cruzamento de intrigas paralelas, diversificando as tramas e/ou a pluralidade dos temas tratados. É por esse motivo que *As Ligações perigosas* estabelecem nas dez primeiras epístolas as bases de três tramas paralelas. Com efeito, as cartas 1, 2, 3, 5 e 7 de Cécile e Merteuil apresentam o eixo narrativo referente ao desvirtuamento da jovem, arquitetado pela marquesa. As cartas 4, 5, 6, 8 e 9, de Valmont, Merteuil, Tourvel e Volanges, mencionam os planos de sedução de Valmont, que deseja conquistar a jovem devota. Esse projeto causa, entretanto, discórdia entre o casal de libertinos, já que Valmont e Merteuil se desentendem logo nas cartas 4, 5 e 10, evidenciando a terceira trama relativa à deterioração desse relacionamento tumultuado entre aliados que se transformam em inimigos. Note-se como a sobreposição das cartas permite o andamento paralelo de três intrigas distintas que se fundem à medida em que os agentes principais de uma trama se infiltram nas demais. Assim, a marquesa que repudia abertamente a empreitada de Valmont e declara seu não envolvimento, selará o destino de Tourvel. Já o Visconde, que a

princípio se recusa a participar da sedução de Cécile, adere à vingança da marquesa ao descobrir que Madame de Volanges atrapalhou seus planos de sedução alertando madame de Tourvel de sua perigosa reputação.

Do mesmo modo, Montesquieu opta pelo romance por cartas para dar voz ao diálogo entre civilizações em suas *Cartas persas*. Além de abrir espaço para "digressões", como o próprio autor coloca em suas "Reflexões", o formato epistolar também favorece a repartição da obra em duas partes geográficas correspondentes a diegeses aparentemente distintas: o Ocidente e o Oriente. O crítico Jean Starobinski[18] identifica o ponto de intersecção entre a parte de ocidental e a parte oriental na personagem de Usbek, cujos comentários a respeito da justiça e da política alimentam sua caracterização enquanto pensador digno do movimento das Luzes no que se refere ao Ocidente e à esfera pública, contrastando com o papel despótico desempenhado em sua vida privada.

Tendo em vista as análises desenvolvidas até aqui, convém agora sintetizar os aspectos do dispositivo romanesco da forma epistolar, que não cessou de evoluir no decorrer do século XVIII. A primeira vantagem digna de nota é, sem dúvida, o apagamento do escritor. Num contexto em que a censura prevê a morte como pena máxima, o autor do romance epistolar pode ir além do anonimato. Pode argumentar ainda que a correspondência publicada é autêntica e não fictícia. Dentro dessa perspectiva, o livro não seria o produto da imaginação de um autor, mas uma antologia de cartas verdadeiras que um tradutor ou editor arriscou publicar – geralmente, alegando que sua leitura é de utilidade pública.

Ainda que essa "ficção da não-ficção" – prática comum no Século das Luzes – não resista ao tempo, o autor ainda pode invocar a verossimilhança para justificar as mais ousadas

[18] Starobinski desenvolve uma análsie sobre Usbek como ponto de equilíbrio que permite relacionar a trama ocidental ao oriente, 2001, p. 93.

opiniões. Essa foi a estratégia usada por Montesquieu para defender-se das acusações de impiedade, sustentando que relatar o espanto dos persas diante dos ritos e dogmas católicos era necessário para a verossimilhança da obra que, da mesma forma, retratou sua surpresa perante hábitos e costumes diferentes de sua cultura de origem.

Assim sendo, o romance epistolar possibilita o ocultamento do autor que pode esconder-se atrás de personagens cuja existência empírica ele atesta, e até mesmo justificar as afirmações mais audaciosas alegando que as opiniões de determinada personagem não refletem as do autor. A ausência de um narrador também contribui para resguardar o autor, poupando-o da não tão rara confusão entre a pessoa do escritor e a voz narrativa.

Ademais, sem mediação, torna-se viável escrever um romance sem finalidade moralista. Na época clássica, esperava-se que toda história romanesca tivesse um fim educador. Ora, a ausência de um narrador permite que não se emita um claro juízo de valor a respeito do comportamento ou do caráter das personagens. Isso favorece a ambiguidade de um romance que não coloca o objetivo moral acima do propósito artístico.

Diante disso, conclui-se que a ausência de um narrador permite a formação de personagens dúbias, complexas e ambíguas. Valmont, por exemplo, não se encaixa na categoria de herói tampouco na de anti-herói. A ambivalência que ele traz em seu nome – o vale e o monte – é sustentada ao longo de todo o romance, que se esforça para não resolvê-la. Não dispondo de um narrador para descrever o temperamento e julgar as atitudes das personagens, o leitor precisa se contentar com o que elas próprias dizem a seu respeito, a respeito dos outros, e a maneira como agem no desenrolar da trama.

À perspectiva da personagem sobre ela mesma, agregam-se os pontos de vista das demais personagens a seu respeito. Dessa forma, uma única personagem se define por meio da

associação de diferentes discursos, ora confluentes, ora divergentes, acerca dela. Já que todos os olhares são enviesados, o leitor não pode ignorar que a objetividade lhe é negada, de modo que não deve tomar nenhum dos discursos como verdadeiros. Assim, todas as personagens do romance epistolar polifônico são multifacetadas, ainda que algumas sejam mais complexas do que outras.

A dimensão que acabamos de considerar nos leva a mais um aspecto significativo do romance epistolar polifônico: a refração da realidade em múltiplas parcelas concorrentes e conflitantes. A forma epistolar desenvolveu um apreço pela verossimilhança, adquirindo um compromisso com a reprodução mimética da realidade ao longo do século XVIII. Ainda assim, seu formato fragmentado indica que apenas um (ou vários) recorte(s) do real estão ao nosso alcance. Não existe uma representação absoluta da realidade porque esta não pode ser apreendida por uma perspectiva unívoca. O romance epistolar demonstra, assim, que a verdade não está ao nosso alcance, apenas a versão. Não havendo um único narrador onisciente e totalizador, o leitor não está aprisionado num ponto de vista, mas vê-se confrontado com uma realidade refratada que depende dele para fazer sentido.

No mais, a polifonia do romance epistolar criado no século XVIII confere à obra uma característica estética particular, já que cede espaço para a diversidade dos estilos. De fato, como busca-se criar a ilusão de que há tantos autores quanto epistológrafos, é comum que haja uma variedade de estilos dentro de uma única obra. Tal variação não só enriquece o romance como ainda o torna mais verossímil. Note-se também que é fácil conceber que as personagens se exprimem com mais destreza e elegância por escrito do que oralmente, uma vez que o tempo da escrita difere do tempo da fala, há um tempo maior de reflexão que justifica a linguagem mais elaborada.

Se cada uma das personagens possui um estilo que lhe é próprio, é porque cada uma delas se expressa em primeira pessoa. O uso da primeira pessoa do singular, indissociável da forma epistolar, introduz a subjetividade no romance visto que cartas transcrevem não só os pensamentos, mas também as sensações e os sentimentos das personagens. Isso aproxima consideravelmente o leitor das personagens que dizem "eu", gerando um envolvimento maior podendo desenvolver uma relação de identificação. Com isso, cria-se uma empatia entre leitor e personagem de modo que o leitor tende a se sensibilizar com a trajetória da personagem.

Por falar em leitor, é possível afirmar, como Jean Rousset, que "*la part est donc considérable, qui est faite à l'intervention du lecteur, à ses dons de rectification et d'interprétation*" (ROUSSET, 2014, p. 80). Espera-se que o leitor adote uma postura ativa em sua leitura, pois cabe a ele preencher as lacunas próprias à forma epistolar, elíptica por definição. Conforme Jean Rousset também aponta "*le lecteur ne pense généralement pas à ce dont il est privé*" (ROUSSET, 2014, p. 79. No caso da forma epistolar, especialmente se há alguma nota comentando a remoção ou ausência de uma carta, o leitor está ciente das omissões, o que desperta sua atenção. Por conta disso, o leitor tende a ver-se numa posição desconfiada que o incita a adotar postura investigativa.

Essa abordagem investigativa é incentivada pelo efeito de suspense decorrente da narrativa fragmentária e lacunar do romance epistolar. Como não é possível relatar um acontecimento ao mesmo tempo em que se vive, a escrita da carta é sempre ligeiramente deslocada. Ou o momento da redação antecede a ação ou ele é posterior a ela. Se a escrita precede o acontecimento, cria-se um efeito de antecipação, frequentemente utilizado por Laclos que dedica grande parte de seu romance à preparação. Quando isso ocorre, o suspense aumenta. Se, ao contrário, a escrita vier após o acontecimento, cria-se uma sensação de fatalidade, de

que a informação chegou tarde demais e que já não há como remediar. Por fim, convém lembrar que, num romance epistolar, a carta não é somente o veículo da narração, é também meio de ação. A carta age desenrolando a trama. Assim, ela é tanto meio de contação quanto de atuação – coisa que os libertinos compreendem bem.

Com essas considerações, encerra-se a primeira parte da tese, dedicada ao estudo da forma epistolar, na qual ofereceu-se um panorama histórico do romance por cartas antes de propor uma semiótica da carta, indispensável ao gênero, para finalizar, então, com uma análise dos recursos narrativos e discursivos característicos do dispositivo epistolar polifônico, inaugurado por Montesquieu, em 1721, e executado com maestria por Laclos, em 1782.

Na próxima parte da tese, intitulada "Tempo e Narrativa: (des)ordem cronológica e seus efeitos narrativos", propõe-se um comentário dos paratextos iniciais que abrem ambas as obras para, em seguida, efetuar uma leitura detida de *As Ligações perigosas*.

SEGUNDA PARTE –

TEMPO E NARRATIVA:

(DES)ORDEM CRONOLÓGICA E SEUS EFEITOS

"*Il ne serait de temps pensé que raconté*"

Paul Ricoeur[19]

[19] *Temps et Récit*, 1985

Capítulo Um:

Autenticidade ou ficcionalização? O jogo dos paratextos

Tanto as *Cartas persas* quanto *As Ligações perigosas* se iniciam com dois paratextos antagônicos que exigem uma análise detida. Desde 1751, a introdução do tradutor fictício das *Cartas persas* é acompanhada de outro texto, assinado por Montesquieu, intitulado "Algumas reflexões sobre as *Cartas persas*". Enquanto a introdução sustenta que a obra apresenta autênticas cartas persas reunidas por um tradutor anônimo, Montesquieu desmente posteriormente essa ficção de autenticidade, reivindicando a autoria desta obra definida como "uma espécie de romance".

Em contrapartida, *As Ligações perigosas* começam por acusar as missivas de inautenticidade identificando de antemão a obra como um romance, apenas para, num segundo momento, defender a autenticidade da coletânea. Primeiro, um editor fictício adverte o leitor que, "*malgré le titre de cet ouvrage et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface*", tem "*de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman*", contradizendo tanto o subtítulo – *Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres* –, quanto o prefácio da obra. Com efeito, o Redator do prefácio, também fictício, declara logo em seguida que se trata de cartas verdadeiras, preferindo à palavra "obra" o termo "coletânea": "*Cet ouvrage, ou plutôt ce recueil*".

Enquanto a "introdução" das *Cartas persas* instaura a ficção do tradutor, em Laclos, a "advertência do editor" postula a verdade: é um romance, portanto, uma obra de ficção. Raquel Almeida Prado observa que "a partir do momento em que o romance do século XVIII passa a embaralhar dessa maneira ficção e realidade, os prefácios assumem nova função [...]: se deixam contaminar pela ficção". Ao longo do século XVIII, portanto, prefácios alegando a divulgação de acontecimentos verídicos se multiplicam a ponto de se tornarem lugar comum, de modo que a

originalidade da proposta de Laclos reside, precisamente, na inversão operada ao *acusar*, primeiro, as cartas de inautenticidade. Apresentando paratextos sucessivamente antagônicos na abertura de suas obras, Montesquieu e Laclos as situam, de imediato, sob o signo da ambivalência e da ambiguidade – talvez esta seja a verdadeira "advertência" ao leitor, que passa a desconfiar de tudo que se afirma.

Vimos que o tradutor fictício das *Cartas persas* e o Redator de *As Ligações perigosas* ocupam posições análogas na medida em que ambos atestam a existência empírica das personagens epistológrafas. Da mesma forma que o tradutor das *Cartas persas* conta que "*Les Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi ; nous passions notre vie ensemble*" (MONTESQUIEU, 2013, p. 64), o Redator de *As Ligações perigosas* acrescenta a seguinte nota de rodapé: "*Je dois prévenir aussi que j'ai supprimé ou changé tous les noms des personnes dont il est question dans ces lettres*". Em tese, tais afirmações deveriam confortar o leitor, porém, a fragilidade desses argumentos, aliada à falta de evidências, gera o efeito inverso, deixando o leitor incerto ao mesmo tempo em que se estabelece uma confusão entre ficção e realidade. Isso o convida a efetuar uma leitura atenta ou, melhor dizendo, desconfiada, adotando um posicionamento crítico diante daquilo que lhe é apresentado como verdadeiro.

Mais adiante, tanto o tradutor quanto o redator buscam esclarecer suas tarefas respectivas, delimitando a extensão de seu suposto trabalho na elaboração das obras em questão. O apagamento das marcas de atividade criativa contribui para o ocultamento dos romancistas, protegendo os autores, ao mesmo tempo que fortalece a "ficção da não ficção", segundo a expressão de Jean Rousset. Tendo explicado que os persas "*me communiquaient la plupart de leurs lettres ; je les copiai*", o tradutor assegura modestamente que "*Je ne fais donc que l'office de traducteur*" (MONTESQUIEU, 2013, p. 64).

Vale lembrar que a voga orientalista no início do século XVIII se deve, em parte, à tradução de *As Mil e uma noites* por Antoine Galland que, em 1704, reacende o interesse dos franceses pelo Oriente. Longe de reivindicar a autoria dos contos orientais, Galland ressalta seu papel de tradutor e de adaptador do texto original explicando que "*On a pris soin de conserver leurs caractères, de ne pas s'éloigner de leurs expressions et de leurs sentimens ; et on ne s'est écarté du texte que quand la bienséance n'a pas permis de s'y attacher*". Tal qual Galland, o "tradutor" das *Cartas persas* admite ter adaptado ligeiramente as cartas em benefício do leitor eliminando, entretanto, expressões e comprimentos em excesso: "*J'ai soulagé le lecteur du langage asiatique, autant que j'ai pu, et je l'ai sauvé d'une infinité d'expressions sublimes, qui l'auraient ennuyé jusque dans les nues*" (grifos nossos), mais adiante, afirma ainda que "*J'ai retranché les longs compliments*" (grifos nossos).

Assim como o tradutor remove trechos das cartas persas, o Redator de *As Ligações perigosas* também alega que, tendo recebido a incumbência de organizar uma correspondência autêntica, solicitou apenas a permissão para suprimir cartas que não fossem essenciais: "*je n'ai demandé, pour prix de mes soins, que la permission d'élaguer tout ce qui me paraîtrait inutile ; et j'ai tâché de ne conserver en effet que les lettres qui m'ont paru nécessaires*". Sendo assim, ambos admitem cortes na correspondência original de forma a aliviá-la, tornando sua leitura mais agradável. Contudo, enquanto o tradutor das *Cartas persas* admite alterações relativas ao estilo das cartas, o Redator de *As Ligações perigosas*, por sua vez, lamenta que suas sugestões "*relatifs à la pureté de diction ou de style*" tenham sido recusadas, apontando eventuais defeitos dessa ordem pelos quais não se responsabiliza.

Ocorre que, ao apresentar a justificativa de tal objeção – "*On m'a objecté que c'étaient les lettres mêmes qu'on voulait faire connaître, et non pas seulement un ouvrage fait d'après ces*

lettres ; qu'il serait autant contre la vraisemblance que contre la vérité, que de huit à dix personnes qui ont concouru à cette correspondance, toutes eussent écrit avec une égale pureté." –, não se chama a atenção para um defeito, mas para um mérito da obra: a variedade dos estilos. Indiretamente, essa diversidade de estilos contribui para corroborar o argumento favorável à tese da autenticidade das cartas consolidando, simultaneamente, a polifonia da obra. Conforme aponta Raquel Almeida Prado ao comentar o prefácio de *As Ligações perigosas*, "a habilidade do orador está em fazer de todos os erros, e discretamente, grandes qualidades", como a variedade de estilos, que salva a obra "da uniformidade enfadonha" (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 45).

Para além das humildes descrições das tarefas desempenhadas, valendo-se de expressões restritivas – tais como "*Je ne fais donc que l'office de traducteur*", nas *Cartas persas*, e "*on saura toute la part que j'ai eue à cet ouvrage. Ma mission ne s'étendait pas plus loin*", em *As Ligações perigosas* –, o anonimato também agrega à modéstia das personagens do Redator e do tradutor e ao apagamento de suas pretendidas funções. No caso das *Cartas persas*, o tradutor declara ainda que "*si l'on vient à savoir mon nom, dès ce moment je me tais*" (MONTESQUIEU, 2013, p. 63), "desafiando a curiosidade do leitor" (STAROBINSKI, 2001, p. 86). Assim como a restrita delimitação do trabalho supostamente realizado junto à correspondência original os exime de responsabilidade no que se refere ao conteúdo das cartas, o anonimato também busca resguardá-los. Ao manter suas identidades sob sigilo, os supostos tradutor e Redator se protegem de possíveis represálias ao mesmo tempo que atiçam a curiosidade do leitor.

Uma análise comparada da introdução das *Cartas persas* e do prefácio de *As Ligações perigosas* ressalta, ainda, um último ponto em comum que convém examinar. Esses textos introdutórios são metalinguísticos na medida em que ambos ensaiam críticas ao gênero do prefácio, tão caro ao classicismo, considerando-o demasiadamente "enfadonho". Ademais, ambos

parecem recusar-se a cumprir com a finalidade almejada pelos prefácios que consistiria em louvar as qualidades das obras que antecedem.

O tradutor das *Cartas persas*, por exemplo, encerra sua introdução observando que "*l'usage a permis à tout traducteur […] d'orner la tête de sa version […] et d'en relever l'utilité, le mérite et l'excellence*". Ainda assim, parece recusar-se a seguir essa prática oferecendo a seguinte justificava: "*Je ne l'ai point fait : on en devinera facilement les raison, une des meilleures est que ce serait une chose très ennuyeuse, placée dans un lieu déjà très ennuyeux de lui-même, je veux dire une préface*".

Quanto ao Redator de *As Ligações perigosas*, este conclui seu prefácio da mesma forma, empregando também o modo condicional, com a seguinte colocação : "*je crois aussi qu'il me serait possible d'y répondre, et même sans excéder la longueur d'une préface ; mais on doit sentir que pour qu'il fût nécessaire de répondre à tout, il faudrait que l'ouvrage ne pût répondre à rien, et que si j'en avais jugé ainsi, j'aurais supprimé à la fois la préface et le livre*".

Sendo assim, tanto o tradutor quanto o Redator se recusam a elencar "a utilidade, o mérito e a excelência" de modo explícito, desafiando os objetivos de um prefácio convencional, cuja redundância ironizam. Ora, se considerarmos que a finalidade de um prefácio consiste em convencer o público a ler a obra, esses textos introdutórios cumprem o seu propósito, pois ambos instigam o interesse do leitor convidando-o a descobrir a obra para avaliar seu mérito por conta própria.

Destacamos, até aqui, as semelhanças entre a introdução do tradutor das *Cartas persas* e o prefácio do Redator, que defendem a autenticidade das coletâneas apresentadas atestando a existência dos scriptores das cartas. Suas afirmações análogas alimentam a "ficção da não ficção", assinalada por Jean Rousset, turvando os limites entre ficção e realidade de modo a confundir o

leitor. Anônimos, ambos emitem críticas relativas ao gênero do prefácio e se mostram relativamente céticos quanto às qualidades estilísticas das cartas editadas. Para eximir-se de qualquer responsabilidade referente à coletânea – tanto no aspecto formal, quanto conteudístico – as personagens do tradutor e do Redator admitem modestas tarefas junto ao texto, negando interferências de ordem criativa e assumindo apenas eventuais recortes efetuados com o intuito de aliviar a leitura dessas "coletâneas". Ao pontuar supostos defeitos, como o excesso de exotismo oriental ou a variedade dos estilos, esses textos introdutórios apontam, na realidade, para características louváveis das obras, ao mesmo tempo em que se recusam a enumerar explicitamente suas qualidades. Breves e misteriosos, esses "anti-prefácios", para retomar a expressão de Jean Starobinski (STAROBINSKI, 2003, p. 7), instigam a curiosidade do leitor. Mas isso não é tudo, pois a ironia perceptível em ambos é acentuada por conta da justaposição de textos que vêm contradizê-los, provocando uma insegurança no leitor que deve conduzi-lo a efetuar uma leitura distanciada e crítica das obras em questão.

Isso posto, há diferenças notáveis no modo como os paratextos antitéticos reagem um ao outro nas *Cartas persas* e em *As Ligações perigosas*. Laclos, por exemplo, não assume a autoria do prefácio do Redator, tampouco da advertência do Editor, atribuindo ambos os textos aos personagens fictícios do Editor e do Redator, que contribuem ao seu ocultamento. A esse respeito, Raquel Almeida Prado observa que "existe uma caracterização do personagem do Redator, reforçada pelo contraste entre os dois prefácios, que não permite a sua identificação com o autor" (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 44). Em contrapartida, embora a figura do tradutor anônimo das *Cartas persas* contribuísse com sua introdução para o apagamento do autor, esse efeito é amenizado, para não dizer anulado, quando Montesquieu assina suas "Reflexões sobre as *Cartas*

persas". Assim, enquanto os dois paratextos contraditórios de Laclos são atribuídos a personagens fictícios, um dos paratextos das *Cartas persas* é assinado pelo próprio Montesquieu.

Ademais, tanto a Advertência do Editor quanto o Prefácio do Redator pertencem à estrutura rigorosamente arquitetada de *As Ligações perigosas* desde sua primeira publicação, em 1782. Em compensação, as primeiras edições das *Cartas persas* continham apenas a introdução do tradutor fictício, já que as "Algumas Reflexões sobre as *Cartas persas*" foram acrescentadas posteriormente por Montesquieu, a partir de 1751, isto é, 30 anos após sua publicação em 1721. À luz dessas divergências, propõe-se efetuar agora uma análise contrastiva dos paratextos em justaposição examinando, primeiro, o caso de *As Ligações perigosas*, antes de debruçar-nos sobre as particularidades das *Cartas persas*.

A pesquisadora Raquel Almeida Prado demonstra em *Perversão da retórica e retórica da perversão* como a ambiguidade moral característica de *As Ligações perigosas* é "dramatizada pelo confronto entre a Advertência do Editor e o Prefácio do Redator" (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 74). Dentro dessa perspectiva, o Editor atua como promotor de justiça, acusando as cartas de inautenticidade, ao passo que o Redator, ao defender a autenticidade das mesmas, representa o advogado de defesa. Ao leitor caberia, então, desempenhar a função de juiz uma vez que "o leitor é quem julga" (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 44). Dessa forma, o confronto entre as vozes contrastivas do Editor e do Redator contribui ao estabelecimento de "uma relação com o leitor de tipo judiciário" (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 44) ao reproduzir a estrutura de um tribunal.

Vale ressaltar que tanto o Editor quanto o Redator empregam o termo "*public*" para referir-se ao leitor em suas respectivas primeiras frases, citadas a seguir: "*Nous croyons devoir prévenir le Public que [...]*" e "*Cet ouvrage, ou plutôt ce recueil, que le public trouvera peut-être encore trop volumineux [...]*". Ocorre que o termo "public" carrega uma referência ao teatro, uma vez que

a representação teatral conta com um público de espectadores. Optando por chamar seu leitorado de “public”, Laclos potencializa a dramatização do confronto entre as personagens antitéticas do Editor e do Redator. Ambos convocam, de imediato, a opinião pública, convidando-a a emitir um juízo de valor. Ao referir-se ao leitor como “público”, Laclos também mobiliza o coletivo em detrimento do individual, situando sua obra na esfera do debate público. Para além do convite à polêmica, é uma forma de inserir a sociedade no cerne da obra.

Diante das incertezas provocadas desde a abertura pela justaposição desses textos antagônicos, recomenda-se uma leitura ativa, para não dizer investigativa, da obra. Tendo sido despertada sua curiosidade, o leitor recebe a incumbência de recolher pistas, buscando na coletânea de cartas elementos que corroborem a acusação do Editor (é mera ficção) ou a defesa do Redator (é pura verdade). Ao ler a obra, objeto de divergência, o público leitor, ocupando a posição de árbitro, deve procurar julgar se esta não passa de um produto de ficção, fruto de uma imaginação fértil (e imoral), ou se pode ser considerada (e até mesmo confundida com) uma correspondência autêntica, refletindo, assim, a realidade social do período.

Trata-se de um processo de ordem moral e não estético, já que requer “um julgamento da sociedade que ela representa” (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 42). Ora, se é certo que “a moralidade de uma obra pode ser contestada, na medida em que esta retrata más ações imaginárias”, tal abordagem também “pode ser justificada como exemplo preventivo, se retratar maldades que realmente ocorrem no dia-a-dia do leitor” (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 42). De modo que o julgamento do leitor depende de sua percepção referente à sociedade do Antigo Regime francês, se ele considera o caráter e as ações das personagens plausíveis.

Note-se que é precisamente esse tipo de avaliação que constitui o eixo principal da argumentação do Editor em favor da natureza fictícia da obra. Com efeito, o Editor lamenta que

"*plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle;*". Seu argumento consiste em considerar a existência de pessoas de maus costumes incompatível com o século das Luzes: "*dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées.*". O exagero de tal consideração é perceptível não somente graças ao uso do adjetivo "impossível", que soa excessivo, como também pela insistência marcada, na versão original, pelo acúmulo de "toutes", "tous" e "toutes", associados a três "*si*" (tão) sucessivos, o que resulta em: "onde as luzes, difundidas por toda parte, tornaram, como é sabido, todos os homens tão honestos e todas as mulheres tão modestas e tão reservadas" (grifos e tradução nossos). Aliada ao exagero, a redundância desse trecho evidencia a ironia do Editor invertendo, assim, o sentido de suas palavras. Dessa forma, embora o Editor pareça empenhado em defender a moralidade dos costumes de seu século, esforça-se, na realidade, em contestá-los.

Para encerrar sua breve Advertência, o Editor reforça desajeitadamente sua acusação apresentando "*un raisonnement que nous lui proposons avec confiance, parce qu'il nous paraît victorieux et sans réplique*". A descrição laudativa do raciocínio irrefutável, apresentado como "vitorioso" e transmitido com tamanha "confiança", prepara a frustração do leitor. Afinal, o raciocínio inábil se limita à seguinte afirmação, de difícil comprovação: "*nous ne voyons point aujourd'hui de demoiselle, avec soixante mille livres de rente, se faire religieuse, ni de présidente, jeune et jolie, mourir de chagrin.*". Uma vez mais, o Editor julga as personagens, alegando que suas trajetórias são inverossímeis. Segundo ele, uma jovem herdeira, rica e solteira, jamais abraçaria a vida religiosa entrando para o convento, tampouco uma mulher, jovem e bonita, se deixaria morrer de tristeza. Afinal, seus respectivos atributos – riqueza, beleza e juventude –

correspondem aos valores daquela sociedade de modo que não haveria motivo para renunciar ao mundo. Ambas as alternativas parecem, entretanto, possíveis. Comentando a lógica do Editor, Raquel Almeida Prado conclui que: "O raciocínio que se quer definitivo para provar a inautenticidade das cartas dificilmente pode ser invertido numa afirmação de autenticidade, pois, quer isso se verifique ou não, não parece argumento suficiente para provar nenhuma das duas alternativas." (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 41). Ressalta-se que Advertência não se contenta em acusar as cartas e inautenticidade, o Editor descreve a obra como um romance pouco realista, isto é, inverossímil, e ainda entrega o desenlace trágico das vítimas.

Em suma, a fragilidade desse raciocínio, agregada à debilidade do primeiro argumento, produz o efeito inverso ao desejo manifestado pelo Editor: em vez de fortalecer sua tese, enfraquece-a consideravelmente. É nesse sentido que a insuficiência da argumentação da Advertência desvela a indisfarçável ironia do texto. A esse respeito, Raquel Almeida Prado comenta que "o jogo de esconde-esconde dos prefácios simultaneamente oculta o autor sob a figura do Redator e o revela na ironia do Editor" (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 63). Se o Editor se aproxima efetivamente do autor, isso não se deve unicamente à ironia subjacente de sua Advertência, que aponta ao leitor a perspectiva crítica da obra perante a sociedade retratada, mas também ao fato de que a premissa postulada pelo Editor é verdadeira. Ainda que apresente argumentos insuficientes para corroborar sua tese, ele está correto já que a obra em questão, de fato, "*n'est qu'un roman*" – é apenas um romance. Cabe observar ainda que a argumentação do Editor só pode ser considerada falha quando lida ao pé da letra. Uma interpretação demasiadamente literal de sua sustentação induz o leitor ao erro, uma vez que a ironia inverte o sentido de suas palavras.

Dentro dessa perspectiva, entende-se que "o sarcasmo do Editor destaca a ingenuidade do Redator" (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 63). Não apenas seus textos são antagônicos, mas suas personalidades também são antitéticas. Enquanto a virulenta ironia do Editor deixa transparecer certa agressividade, o Redator revela toda sua credulidade. Ainda que seja ingênuo, a modéstia e simpatia do Redator "cumpre melhor a função de *conquistar a boa vontade* do público." (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 44). Se o primeiro se importa com questões de ordem moral, o segundo se preocupa também com eventuais objeções estéticas. Isso se deve à função desempenhada pelo Redator, que assume a responsabilidade da seleção e da disposição das cartas. Desse modo, "não é possível ignorar a função narrativa da qual se investe o Redator desde o início" (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 63). Contudo, este refuta possíveis críticas estilísticas, sendo o primeiro a criticar os erros e as falhas de alguns dos correspondentes. O Prefácio delimita a missão do Redator ao mesmo tempo que define sua personalidade. Isso é relevante na medida em que o Redator assina, além do Prefácio, cerca de cinquenta comentários em notas de rodapé ao longo da obra, sendo assim uma espécie de personagem secundária, cuja presença se mantém constante do começo ao fim.

Essas notas de rodapé possuem finalidades variadas. Nelas, o Redator indica a referência autoral de citações esparsas, como no trecho da carta 4, em que atribui os versos citados por Valmont – "*Et si de l'obtenir je n'emporte le prix,/J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.*" – a Jean de La Fontaine. Em consonância com a premissa de autenticidade das cartas, postulada em seu Prefácio, o Redator também utiliza as notas para esclarecer aspectos relativos ao passado das personagens supostamente reais, seja explicando que Tanville é "*Pensionnaire du même Couvent*" (coisa que o leitor poderia inferir), seja lembrando as circunstâncias em que a marquesa e o visconde se envolvem "*le Comte de Gercourt avait quitté la Marquise de Merteuil pour*

*l'Intendante de ***, qui lui avait sacrifié le Vicomte de Valmont, et que c'est alors que la Marquise et le Vicomte s'attachèrent l'un à l'autre*" (que não haveria como deduzir).

Além disso, o Redator sinaliza a ausência de certas cartas mencionadas, assim como, na carta 16, onde anota que: "*La Lettre où il est parlé de cette soirée ne s'est pas retrouvée*". Em alguns casos, seus comentários justificam a supressão pela irrelevância das cartas, como nos trechos a seguir: "*Pour ne pas abuser de la patience du Lecteur, on supprime beaucoup de Lettres de cette Correspondance journalière; on ne donne que celles qui ont paru nécessaires à l'intelligence des événements de cette société*" (carta 7) e ainda "*On continue à supprimer les Lettres de Cécile Volanges et du Chevalier Danceny, qui sont peu intéressantes et n'annoncent aucun événement*". Essas interferências revelam a mediação por parte do Redator, lembrando sua função narrativa estabelecida desde o Prefácio. Aqui, sua escolha decorre de um juízo de valor relativo à estética e estilística das cartas condizente com as preocupações elencadas no Prefácio. Em outros momentos, entretanto, seus apontamentos denotam julgamentos de ordem moral, tais quais: "*Madame de Tourvel n'ose donc pas dire que c'était par son ordre ?*" (carta 22) "*Le lecteur a dû deviner depuis longtemps, par les mœurs de Madame de Merteuil, combien peu elle respectait la Religion*" (carta 51).

Tais comentários de cunho moralizante a respeito das personagens refletem o posicionamento do Redator no Prefácio, no qual se defende a utilidade da publicação da seguinte maneira: "*c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes*". Da mesma forma, o argumento segundo o qual "*Les jeunes gens de l'un et de l'autre sexe pourraient encore y apprendre que l'amitié que les personnes de mauvaises mœurs paraissent leur accorder si facilement n'est jamais qu'un piège dangereux, et aussi fatal à leur bonheur qu'à leur vertu*" visa comprovar a relevância

da coletânea numa perspectiva moralista, já que esta serve de alerta à juventude, potencial vítima das "pessoas de maus princípios". Ainda quem cumpram funções diversas, as notas do Redator se revelam, assim, coerentes com as facetas apresentadas em seu Prefácio, de modo que se trata de uma personagem coesa, que se mantém consistente no decorrer da obra.

Cabe agora uma última observação a respeito de *As Ligações perigosas* ressaltando um trecho da Advertência do Editor, no qual ressoa uma possível evocação à obra de Montesquieu: "*nous blâmons beaucoup l'auteur, qui, séduit apparemment par l'espoir d'intéresser davantage en se rapprochant plus de son siècle et de son pays, a osé faire paraître, sous notre costume et avec nos usages, des mœurs qui nous sont si étrangères*". Se, por um lado, a trama do harém das *Cartas persas* retrata, de fato, costumes distantes e estrangeiros, por outro, os viajantes persas relatam sua surpresa ao serem confrontados aos costumes ocidentais, que julgam *estranhos*. Devido ao orientalismo em voga nas primeiras décadas do século XVIII, a crítica contemporânea a Montesquieu por vezes acusou o autor de fazer uma escolha oportunista. O apelo da trama oriental sendo, então, interpretado como mero subterfúgio para atrair leitores. Ora, é precisamente a ficção do olhar estrangeiro que possibilita uma análise crítica dos costumes e valores franceses.

Novamente, o Editor de *As Ligações perigosas* inverte a situação. O autor teria situado a ação de seu romance, não na longínqua Pérsia, mas na França contemporânea com a intenção oportunista de despertar o interesse do público, mais cativado por tramas que lhe são próximas, diacrônica e geograficamente. A crítica do Editor ao autor consiste, assim, em censurá-lo por ter pintado um retrato dito inverossímil da sociedade do Antigo Regime, descrevendo costumes que lhe são "tão estrangeiros", isto é, desconhecidos. Assim como Rica passa desapercebido ao vestir-

se como parisiense[20], os costumes "estrangeiros" assumem a aparência ("*costume*") e os hábitos ("*usages*") franceses em Laclos. O Editor parece acusar, portanto, o autor de travestir valores e costumes "tão estrangeiros" como se fossem franceses, unicamente para suscitar o interesse do leitor, enganando-o. Ocorre que tanto as *Cartas persas* quanto *As Ligações perigosas* abordam a dicotomia entre o ser e o parecer para denunciar a falácia das aparências e criticar a premência das máscaras na alta sociedade parisiense.

[20] Na célebre Carta 30 das *Cartas persas,* Rica conta como sua ascendência persa o elevou ao estatuto de celebridade efêmera ao chegar em Paris. Diante de tamanha comoção pública, Rica realiza um experimento que consistia em vestir-se como um parisiense para descobrir se "ainda restaria algo, em minha fisionomia, que considerassem digno de admiração" e "conhecer o m[s]eu real valor" (p. 59).

Capítulo Dois:

Minúcia e preciosismo estrutural de Laclos em *As Ligações perigosas*

Concluída a análise dos paratextos que precedem as *Cartas persas* e *As Ligações perigosas*, volto-me agora ao exame do romance de Laclos, desenvolvendo a seguir um estudo minucioso das quatro partes que compõem a obra. Ao recordar o enredo da trama romanesca pontuam-se, quando pertinente, os efeitos que produzidos pela estrutura epistolar, minuciosamente elaborada por Choderlos de Laclos. Isso porque, conforme lembra Jean Rousset, "como as cartas das *Ligações* são breves, somos sensíveis à sua sucessão, cuja ordem nunca é indiferente" (ROUSSET, 2014, p. 96). Assim, não podemos nos deixar enganar pela maleabilidade da forma epistolar, afinal, por trás dessa desordem aparente, impera uma rigorosa ordenação cuja sucessão cuidadosamente arquitetada participa à construção de sentido da obra.

A importância dessa ordenação é tamanha que Laclos chama a atenção do leitor para a disposição das cartas desde o paratexto inicial em que o Redator afirma, em seu prefácio, ter organizado a correspondência "quase sempre respeitando, para tanto, as datas indicadas" (grifos nossos). A ressalva do "quase sempre" sugere, todavia, que a cronologia não determina sistematicamente a ordem de disposição das missivas no romance. Dentre as 175 cartas que compõem o romance, nota-se que 24 desrespeitam a ordem cronológica, de modo que mais de um décimo das missivas estão adiantadas ou atrasadas com relação às cartas precedentes.

Tendo isso em vista, o presente capítulo propõe observar a cronologia dos eventos, atentando-se para a posição em que os situa Laclos, "tático virtuoso, garantindo seu andamento e prevendo seus efeitos, mestre de uma obra onde nada é deixado ao acaso" (ROUSSET, 2014, p. 96). Cumpre ressaltar a esse respeito que, se o rigoroso mecanismo estrutural remetendo a "um relógio bem montado" chama tanto a atenção, é porque "há, neste romance, uma ordem e uma

vontade de organização que rompem com as tendências dominantes do século XVIII, onde o romance exibia uma composição livre e errática" (ROUSSET, 2014, p. 97), o que faz desta obra um romance de exceção, tanto no que diz respeito à forma do gênero epistolar, quanto ao período de produção romanesca em geral.

1. À margem das cartas, paratextos adjacentes

Cabe iniciar pela análise do título da obra, composto pelo artigo definido plural "*les*", seguido pelo substantivo feminino "*liaisons*" no plural, e o adjetivo "*dangereuses*": *As Ligações perigosas*. O termo principal, "*liaison*" – que já foi traduzido para o português do Brasil tanto como "ligações" quanto "relações" – deve ser compreendido, de acordo com Laurent Versini, "no sentido de relação, de comércio" social, em concordância com a definição oferecida pelo dicionário Trévoux, principal referência relativa ao léxico do Antigo Regime francês. Michel Delon esclarece que o termo *liaison* "ainda significa, na época de Laclos, relação social, em sentido amplo" (DELON, 1986, p. 31), acrescentando que a "acepção sexual" só substituiria essa denominação social posteriormente, no decorrer do século XIX.

Ademais, Michel Delon assinala que o título "*Les Liaisons dangereuses*" corresponde a "um lugar comum dos romances e tratados do século XVIII" (DELON, 1986, p. 31). Vale lembrar que Laclos alterou o título de sua obra, já que a primeira versão do manuscrito se intitulava "*Le danger des liaisons*" (VERSINI, 1998, p. 31). Para o crítico, a justificativa para tal alteração buscaria diferenciar a obra de outro romance de mesmo nome publicado por Madame de Saint-Aubain, em 1763. Nele, a escritora "mostra que o perigo para os jovens não reside nas suas paixões, nem mesmo nos homens, e sim em suas relações femininas" (VERSINI, 1998, p. 35). Além da obra de Madame de Saint-Aubain, surgem outros romances com uma temática semelhante ao final do Reinado de Louis XV e sob Louis XVI, uma tendência editorial que não passa desapercebida

dos periódicos. Uma resenha publicada em 1772 pela *Gazette des Deux-Ponts* a respeito de *La Liaison indiscrète* comenta, com efeito, o seguinte: "*Le danger des liaisons est une riche matière qui a fourni déjà le canevas d'une multitude de romans et qui n'est point encore épuisée.*" (VERSINI, 1998, p. 35). Assim, o tema relativo ao perigo que certas relações sociais indevidas ou mal-intencionadas representa não é inédito nem pouco conhecido quando Laclos publica suas *Ligações perigosas*.

Um resquício da primeira versão do título persiste numa evocação da carta 22, na qual Madame de Tourvel imagina que "*M. de Valmont n'est peut-être qu'un exemple de plus du danger des liaisons*" (22) (grifos nossos). Nesta carta endereçada a Madame de Volanges, a Presidente de Tourvel emite uma hipótese segundo a qual o liberto seria vítima das más influências, não apenas algoz. O visconde usa precisamente essa justificativa ao escrever-lhe, alegando que "*Entouré de gens sans mœurs, j'ai imité leurs vices.*" (23). Opondo-se veementemente a essa ingênua teoria, Madame de Volanges alerta sua amiga Madame de Tourvel, na carta 32, questionando: "*Quand il ne serait, comme vous le dites, qu'un exemple du danger des liaisons, en serait-il moins lui-même une liaison dangereuse ?*" (32) (grifos nossos). Segundo seu raciocínio, ainda que Valmont pudesse, efetivamente, ser visto como uma vítima do perigo das relações, o libertino não deixaria de ser uma relação perigosa para a jovem Tourvel, fato que a moça reconhece, enfim, na carta 37 admitindo que "*Valmont doit être infiniment dangereux*" (37). (grifos nossos).

Outra referência explícita ao título do romance encontra-se formulada na pena da Marquesa de Merteuil que, em sua carta 63, revela a Valmont, seu confidente, como expôs a existência de uma relação "perigosa" entre a jovem Cécile Volanges e o chevalier de Danceny à mãe, Madame de Volanges, contando-lhe que "*il existait entre sa fille et Danceny une liaison dangereuse*" (68) (grifos nossos).

A diferença entre as referências evocadas acima e o título final é o plural definido. Afinal, não se trata de *uma* relação perigosa, mas de *As Ligações perigosas.* Condizente com a polifonia do romance, a polissemia do título desperta a atenção do leitor, sustentando o suspense e levantando a seguinte questão: quais/quantos são os relacionamentos perigosos apresentados nesta obra?

Ao analisar a intriga, observa-se que ter relações cordiais, afetivas ou sexuais com o visconde de Valmont é perigoso para: Madame de Tourvel, Madame de Volanges, Cécile, Danceny, e até mesmo para a experiente marquesa de Merteuil. Da mesma forma, cultivar um relacionamento com Madame de Merteuil constitui um perigo para: Gercourt, Cécile, Madame de Volanges, Danceny, Prévan, Valmont e, por extensão, Madame de Tourvel. Seria possível argumentar, ainda, que Danceny representa um perigo para Cécile e vice-versa, assim como Madame de Tourvel ameaça a estabilidade do relacionamento entre o visconde de Valmont e a marquesa de Merteuil. Nem mesmo Madame de Rosemonde, do alto de seus oitenta anos, parece imune a relações nocivas. Manipulada pelo sobrinho, Valmont, a idosa colabora com a queda de sua estimada amiga Madame de Tourvel, além de sofrer nas mãos da marquesa de Merteuil e do chevalier Danceny, que tiram a vida do seu único herdeiro.

Diante disso, o plural do título parece amplamente justificado. Falta questionar, entretanto, a escolha pelo plural definido "les", no lugar do indefinido "des", que também poderia caber na versão original do título: <u>*Des*</u> *Liaisons dangereuses*. Em português, esse plural indefinido poderia traduzir-se pela omissão do artigo, com isso, a obra se intitularia somente *Ligações perigosas*, omitindo o artigo "As". Pode-se argumentar que o emprego do artigo definido "les" busca, novamente, demarcar-se do restante da produção romanesca voltada para essa questão dos laços sociais nocivos. Enquanto os demais abordam alguma(s) relação (ões) perigosa(s), o romance de

Laclos trata das relações perigosas em geral, incluindo relações mundanas, amorosas, sexuais, assim como os laços familiares e de amizades que (des)unem as pessoas, de modo que o plural definido confere à obra maior alcance e prestígio, apresentando-se como o romance definitivo da complexidade dos relacionamentos sociais na elite aristocrática parisiense.

O romance intitulado *Les Liaisons dangereuses* possui ainda um subtítulo descritivo evidenciando o propósito educativo da obra: "*Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*" (grifos nossos). Cumpre destacar que o termo "*société*" abarca, aqui, o conceito equivalente a "classe social", termo anacrônico para o século XVIII, mas que nos permite esclarecer a referência do subtítulo à ordem social à qual pertencem todas as personagens do romance, a saber, a aristocracia.

De acordo com o subtítulo, a obra possui, portanto, um valor de ensinamento que consiste em instruir as demais classes sociais para que descubram o verdadeiro *ethos*, isto é, o conjunto de valores, costumes e hábitos, correspondentes à elite social, à qual as demais ordens tinham apenas um acesso limitado, devido ao abismo que, na rígida sociedade do Antigo Regime francês, separava uma categoria de outra, com poucas possibilidades de mobilidade social efetiva. Por trás dessa perspectiva didática explicitada pelo subtítulo, desenha-se a finalidade crítica da obra que observa e analisa o *modus vivendi* da aristocracia decadente às vésperas da Revolução Francesa, que abolirá seus privilégios.

Após o título e o subtítulo, segue uma epígrafe citando de um trecho do segundo prefácio que Jean-Jacques Rousseau escreveu para seu único romance epistolar *Julie ou a Nova Heloísa*: "*J'ai vu les moeurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres*". Tal epígrafe situa o romance por cartas de Rousseau como uma referência para Laclos que o considerava "*le plus beau des ouvrages produits sous le nom de roman*". Além de explicitar a intertextualidade presente entre os romances

de Laclos e Rousseau, a epígrafe ressalta o conceito de "*moeurs*", o qual se refere tanto aos valores quanto aos costumes de um determinado período. Com essa epígrafe, a obra se situa como representação mimética do mundo social. Enquanto a proximidade entre realidade social e seu retrato na obra de Rousseau seria produto da observação do filósofo ("*j'ai vu*"), o subtítulo de Laclos afirma, por sua vez, que as cartas "recolhidas" constituem um recorte autêntico de uma realidade específica, não uma recriação.

Observa-se que esse subtítulo entra em contradição direta com a advertência do Editor, que pondera: "*malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman*". Alegando que "*plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées*", o Editor duvida da autenticidade da correspondência publicada.

Ao contradizer explicitamente tanto o Redator quanto o subtítulo, o Editor situa, desde a abertura, a obra sob o signo dúbio da ambivalência e da ambiguidade. Note-se ainda que, embora a hipótese do Editor esteja correta, visto que o romance de Laclos corresponde, efetivamente, a uma obra de ficção, a fragilidade do argumento apresentado prejudica sua tese, despertando, de imediato, a atenção e a desconfiança do leitor, que tende a aceitar a explicação mais elaborada, ainda que equivocada, do Redator.

Colado à nota do editor, surge, enfim, o tal prefácio do Redator, em explícita oposição ao que afirma o texto precedente, postula a autenticidade da correspondência justificando a utilidade da publicação pelo seu valor educativo. Em consonância com o subtítulo da obra – "cartas

recolhidas de uma sociedade e publicadas visando à instrução de outras" –, o Redator nega qualquer procedência fictícia das cartas, descreditando o Editor. Ademais, a voz do Redator mantém-se constante no decorrer do romance assinando cerca de quarentas notas comentando as cartas como se fossem, de fato, documentos autênticos.

Após a última carta (175), há uma última nota atribuída, desta vez, ao Editor, que encerra o romance nos misteriosos termos a seguir:

> *Des raisons particulières et des considérations que nous nous ferons toujours un devoir de respecter nous forcent de nous arrêter ici. Nous ne pouvons, dans ce moment, ni donner au Lecteur la suite des aventures de Mademoiselle de Volanges, ni lui faire connaître les sinistres événements qui ont comblé les malheurs ou achevé la punition de Madame de Merteuil. Peut-être quelque jour nous sera-t-il permis de compléter cet Ouvrage; mais nous ne pouvons prendre aucun engagement à ce sujet: et quand nous le pouvons, nous croirions encore devoir auparavant consulter le goût du Public, qui n'a pas les mêmes raisons que nous de s'intéresser à cette lecture.* (N. E.)

Sem dar maiores detalhes relativos ao futuro de personagens importantes como Cécile de Volanges e a Marquesa de Merteuil, a nota marca o fim do romance. A nota do editor sustenta, assim, um final em aberto, prevenindo possíveis sequências explorando os desdobramentos futuros das tramas de personagens fictícias sobreviventes como a srta. de Volanges e a sra. de Merteuil.

De fato, romances epistolares de sucesso tiveram de lidar com sequências de cartas não autorais, publicadas na esperança de repetir o sucesso comercial, de tal forma que Montesquieu precisou publicar suas *Reflexões sobre as Cartas persas* esclarecendo que, por mais ingeniosas que fossem, cartas adicionais que não eram de sua autoria não participavam ao conjunto de sua obra. Da mesma forma, ao admitir pontas soltas ao final do romance que permanece em aberto

para as personagens sobreviventes, o Editor garante, entretanto, que não haverá sequência antes que o público seja previamente consultado. Não se trata tanto de oferecer ao público um direito de escolha, mas de descreditar possíveis continuações que não sejam assinadas por Laclos garantindo, assim, a coesão de sua obra.

2. Estrutura e cronologia das cartas: destinos entrelaçados

Agora que evocamos todos os paratextos que enquadram *As Ligações perigosas,* nos dedicaremos à análise da estrutura das cartas que, no romance de Laclos, estão repartidas em quatro partes, sem título. A primeira (da carta 1 à 50) e a quarta parte (da carta 125 à 175) contam, ambas, com 50 missivas. Elas enquadram as duas partes do meio, que também obedecem a uma composição simétrica, já que a segunda parte, que se estende da carta 51 à 87, possui 38 cartas, e a terceira parte, que vai da carta 88 à 124, soma 37 cartas. A tabela a seguir detalha a repartição das cartas.

PRIMEIRA PARTE	SEGUNDA PARTE	TERCEIRA PARTE	QUARTA PARTE
1 a 50	51 a 87	88 a 124	125 a 175
50 cartas	38 cartas	37 cartas	50 cartas

a) Tramas paralelas: laços feitos e desfeitos

Desde as cinco primeiras cartas da obra, é possível identificar as três tramas engatilhadas em paralelo. A primeira corresponde ao desvirtuamento de Cécile Volanges, arquitetado pela marquesa de Merteuil, que planeja usá-la para vingar-se de Gercourt, um ex-amante que, outrora, cometera a imprudência de trocá-la por outra mulher e agora está de casamento marcado com a jovem, recém-saída do convento para casar-se.

Logo na primeira carta, Céclie confunde "*un Monsieur en noir*" (1), que só poderia ser da classe trabalhadora, dado que a nobreza não veste preto, cor reservada aos empregados, com seu futuro noivo. O homem em questão é apenas o sapateiro, quando ajoelha-se para medir-lhe o pé, Cécile se desespera interpretando seu gesto como um pedido de casamento. Não entendendo a reação da filha, madame de Volanges se limita a rir, pedindo-lhe "*donnez votre pied à Monsieur*"

(1). A ironia dessa cena digna de uma farsa é evidenciada pelo jogo de palavras acima, brincando com a expressão “dar a mão” que, neste contexto paródico, transforma-se em “dar o pé”.

O romance se abre, portanto, com essa cena de constrangimento marcada pela gafe mundana de Cécile, revelando a flagrante incapacidade da jovem, recém-saída do convento, em interpretar corretamente o complexo tecido de ramificações das relações sociais e agir conforme o esperado. A reação materna também é preocupante na medida em que não parece perceber a gravidade dessa falha educacional da filha, despreparada ao convívio social. A risada da mãe diante da atitude de Cécile situa a entrada da jovem no mundo sob o signo do escárnio, apresentando-a como uma personagem risível.

Na carta seguinte, a marquesa de Merteuil anuncia que pretende pervertê-la com o intuito de ensinar uma lição a Gercourt punindo-o, não apenas pela sua traição no passado, como também pela sua “*ridicule prévention pour les éducations cloîtrées, et son préjugé, plus ridicule encore, en faveur de la retenue des blondes.*” (2). Neste ponto, já está claro para o leitor o despreparo da vítima eleita pela marquesa para enfrentá-la, uma vez que Cécile não dispõe dos conhecimentos básicos para ser capaz de ler e interpretar o meio social no qual acaba de adentrar, nem do respaldo materno já que sua mãe, embora ciente do perigo eventual de certos relacionamentos, faz pouco caso das lacunas da educação mundana de Cécile. Sendo assim, a menina – tratada 32 vezes por “*enfant*” (criança) ao longo de todo o romance, sendo que a última ocorrência aparece na carta 173 – encontra-se vulnerável aos ataques da ardilosa madame de Merteuil, apresentada como uma perigosa libertina. A terceira carta, em que Cécile confessa seu tédio à amiga Sophie, acrescenta mais um agravante à equação, pois o enfado dessa jovem ociosa aguardando seu casamento faz dela a vítima ideal.

Após as três cartas iniciais que apresentam a trama de Cécile, surge a carta do visconde de Valmont, ironizando as ordens enviadas por Merteuil "*Vos ordres sont charmants; votre façon de les donner est plus aimable encore; vous feriez chérir le despotisme*" (4). Se Valmont se recusa a seduzir Cécile, não é somente porque considera essa tarefa demasiadamente fácil, aquém de seu talentos de conquistador: "*séduire une jeune fille qui n'a rien vu, ne connaît rien; qui, pour ainsi dire, me serait livrée sans défense;*" (4). É sobretudo porque encontra-se ocupado pelo seu mais novo projeto pessoal, "*Il n'en est pas ainsi de l'entreprise qui m'occupe;*" (4), que consiste em seduzir a virtuosa e devota madame de Tourvel, esposa do omisso e ausente Président de Tourvel. Enquanto seu marido permanece na Borgonha, a jovem de 22 anos hospeda-se no castelo de madame de Rosemonde, tia de Valmont. Convencido de que a sedução da devota Tourvel representa um desafio a Deus, à Igreja, e à sagrada instituição do casamento, o visconde acredita que essa conquista lhe trará uma inestimável glória.

Não obstante, o visconde parece obcecado pela nova missão: "*Je n'ai plus qu'une idée; j'y pense le jour, et j'y rêve la nuit. J'ai bien besoin d'avoir cette femme, pour me sauver du ridicule d'en être amoureux: car où ne mène pas un désir contrarié ?*" (4). Ele, que não planejava passar mais de 24 horas junto à tia, já estendeu sua estadia: "*Me voilà donc, depuis quatre jours, livré à une passion forte.*" (4). Tal duração não passa desapercebida da marquesa, de natureza tão observadora quanto controladora, sua carta 2 já questionava a ausência de Valmont: "*Revenez, mon cher Vicomte, revenez: que faites-vous, que pouvez-vous faire chez une vieille tante dont tous les biens vous sont substitués ?*" (2).

Se a carta 4, de Valmont, expõe o segundo eixo narrativo do romance, relativo à sedução de Madame de Tourvel, a resposta hostil da marquesa revela, na carta 5, o terceiro elo desse complexo enredo romanesco: a natureza bélica da relação entre os confidentes libertinos. Merteuil

abre a carta 5 repreendendo Valmont pela sua resposta valendo-se dos seguintes termos: "*Savez-vous, Vicomte, que votre Lettre est d'une insolence rare, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de m'en fâcher ? mais elle m'a prouvé clairement que vous aviez perdu la tête, et cela seul vous a sauvé de mon indignation.*" (5). Logo na primeira frase, a marquesa ameaça zangar-se com Valmont. Sua atitude para com Gercourt já demonstrara seu caráter ciumento e vingativo, servindo de alerta: ao ser trocada por outra mulher, como Gercourt cometeu a imprudência de fazer, a marquesa se vinga.

Sua fala analisa, porém, que Valmont "perdeu a cabeça", referindo-se à segunda trama, relativa à sedução de Tourvel. Perder a cabeça significa perder a razão. Ora, para um libertino racional e calculador, não há nada pior. O oposto da razão é, precisamente, a paixão que acomete o homem, comprometendo assim sua capacidade de raciocínio. A marquesa acusa reiteradamente Valmont de estar apaixonado por madame de Tourvel, de modo que o visconde, esse experiente sedutor, potencial algoz de Cécile e madame de Tourvel, parece momentaneamente vulnerável.

Note-se, ainda, que as cinco primeiras cartas do romance correspondem a um período curto, de apenas quatro dias, visto que a primeira carta data do dia 3 e a quinta data do dia 7 de agosto, do indefinido ano de 17**. Valmont responde logo no dia 5 à carta enviada por Merteuil no dia 4, e a marquesa leva apenas dois dias para responder-lhe, mandando sua segunda carta no dia 7. Essa datação é significativa na medida em que estabelece, de imediato, o ritmo frenético e acelerado que domina o enredo, desenvolvido em apenas quatro meses e meio. Condensada, a intriga se estende do dia 3 de agosto a 14 de janeiro do ano seguinte. Ressalta-se, ainda, que a última carta do romance (175), assinada por madame de Volanges no dia 14 de janeiro, encontra-se isolada das demais, afinal, a carta anterior (174), foi escrita por Danceny ao final de dezembro. Conclui-se, portanto, que a ação se desenrola, efetivamente, entre os dias 3 de agosto e 26 de dezembro do

mesmo ano, abrindo-se em pleno verão apenas para encerrar-se na austeridade de um triste inverno marcado pelo luto, após uma breve e tempestuosa temporada outonal.

Até aqui, mostrou-se como as cinco primeiras cartas estabelecem o ritmo veloz dessa intriga intensa tecendo, simultaneamente, os fios narrativos de três tramas paralelas que, ao longo da progressão do romance, irão juntar-se. A abertura ainda desperta o suspense, ao levantar os seguintes questionamentos:

i) Sem poder contar com o auxílio de Valmont, Merteuil conseguirá vingar-se de Gercourt desvirtuando Cécile antes do casamento?

ii) A despeito da sinceridade de seus valores e costumes devotos, Valmont saberá seduzir a recatada madame de Tourvel sem deixar-se seduzir?

iii) A cumplicidade de Merteuil e Valmont resistirá a esse conflito de interesses e ao tensionamento desse complexo relacionamento libertino?

Há, portanto, duas empreitadas libertinas simultâneas e concorrentes, nas quais Merteuil e Valmont são apresentados como carrascos em potencial e Cécile e madame de Tourvel são colocadas como suas vítimas. Quanto à terceira intriga, resta saber qual dos dois libertinos será o algoz e qual será vitimado pelo outro.

Vimos de que maneira a vulnerabilidade de Cécile é latente nas primeiras cartas. Já no que diz respeito a madame de Tourvel, tudo leva a crer que a jovem esposa tem mais condições para defender-se do visconde do que Cécile da marquesa. Ao longo das cartas 4, 5, e 6, os libertinos

descrevem madame de Tourvel, exibindo pontos de vista diferentes sobre a jovem. Apesar das divergências, ambos estabelecem, contudo, a notoriedade e autenticidade de sua devoção e de seu recato, em oposição à habitual convenção social. Ademais, a jovem é sete anos mais velha do que Cécile e já não é mais solteira, de modo que os riscos aos quais se expõe são menores. Note-se ainda que, ao tomar a palavra na carta 8, madame de Tourvel demonstra um domínio da escrita e uma capacidade de raciocínio superiores às competências exibidas pela ingênua Cécile.

Para completar, Madame de Volanges, desatenta à inaptidão da filha, mostra-se, em contrapartida, alarmada com a presença do visconde junto à sua amiga Tourvel, adotando uma postura vigilante desde a carta 9, na qual procura alertá-la do perigo que Valmont representa para sua reputação. Se o visconde é um notório libertino, a marquesa de Merteuil, por sua vez, dissimula sua vida privada libertina atrás de uma imagem social imaculada, de modo que madame de Volanges não se preocupa com a má influência que o convívio com a respeitável viúva de Merteuil poderia causar à sua filha, apenas com o dano causado por Valmont a madame de Tourvel.

As duas empreitadas libertinas assinaladas convergem, enfim, a partir da carta 44, datada do dia 28 de agosto, quando Valmont descobre a interferência de Madame de Volanges, confidente de madame de Tourvel, prejudicando seus planos de sedução. Com essa descoberta, Valmont finalmente junta-se ao plano da marquesa, aceitando contribuir para o desvirtuamento da filha de madame de Volanges. Assim, dois projetos de vingança libertina recaem sobre Cécile: o de Merteuil, que deseja vingar-se de Gercourt, e o de Valmont, que pretende vingar-se de sua mãe. Para ambos, Cécile constitui tão somente um meio de vingança, uma espécie de dano colateral. Madame de Volanges representa o ponto de junção dessas duas intrigas inicialmente independentes.

A carta 7 introduz o Chevalier Danceny, apresentado por Cécile da seguinte maneira:

J'étudie beaucoup mon chant et ma harpe; il me semble que je les aime mieux depuis que je n'ai plus de Maîtres, ou plutôt c'est que j'en ai un meilleur. M. le Chevalier Danceny, ce Monsieur dont je t'ai parlé, et avec qui j'ai chanté chez Madame de Merteuil, a la complaisance de venir ici tous les jours, et de chanter avec moi des heures entières. Il est extrêmement aimable. Il chante comme un Ange, et compose de très jolis airs dont il fait aussi les paroles. C'est bien dommage qu'il soit Chevalier de Malte ! Il me semble que s'il se mariait, sa femme serait bien heureuse. (7)

Ainda que flagrante, o encantamento de Cécile não é a única informação revelada pelo trecho acima: descobre-se também que Cécile já o mencionou anteriormente – "*ce Monsieur dont je t'ai parlé*" (7) – e que cantou com o rapaz na casa da marquesa de Merteuil. Ao que tudo indica, o chevalier Danceny parece ser o jovem eleito pela marquesa para substituir Valmont em sua empreitada de desvirtuamento de Cécile. Sendo assim, num primeiro momento, a participação de Valmont se limita a tornar-se o confidente do jovem Danceny, estimulando-o a ser mais audacioso em suas investidas amorosas. Porém, o visconde logo percebe que o chevalier "*se trouve heureux comme il est*" (57), diagnosticando que "*il aurait fallu, pour échauffer notre jeune homme, plus d'obstacles qu'il n'en a rencontrés;*" (57), concluindo, portanto, que "*je n'espère pas que la petite soit prise avant le mariage, et nous en serons pour nos frais; j'en suis fâché, mais je n'y vois pas de remède.*" (57).

Diante de tal constatação, a marquesa de Merteuil desperta as suspeitas de madame de Volanges, sugerindo uma "*liaison dangeureuse*" entre sua filha e o inofensivo chevalier Danceny. Assim, no dia 7 de setembro, exatamente um mês após a primeira menção a Danceny, a mãe de Cécile descobre a correspondência amorosa entre os dois jovens, acatando o sábio conselho de

madame de Merteuil, que a persuade a retirar-se com a filha no castelo de Madame de Rosemonde, tia de Valmont.

Assim, num segundo momento, a atuação de Valmont passa a ser a corrupção ativa de Cécile, uma vez que retorna ao castelo de sua tia para ocupar-se tanto da sedução de madame de Tourvel quanto da perversão de Cécile, que deve perder a virgindade antes do casamento. Para ganhar a confiança da jovem, de início, o visconde age como portador das cartas de Danceny, que pede a sua amada que confie em Valmont, seu amigo em comum. Valmont lhe escreve, então, pela primeira vez no dia 14 de setembro, apresentando-se como "*l'ami qui vous sert*" (73).

Dez dias depois, sob o vão pretexto de não haver meio mais discreto e seguro de manter a correspondência entre os jovens apaixonados, Valmont lhe escreve a carta 84, incentivando Cécile a entregar-lhe a chave do seu quarto para que seja feita uma cópia. Dois dias depois, Cécile responde, com a carta 88, que abre a terceira parte do romance, recusando-se a obedecer ao visconde, preferindo aguardar, se necessário, para receber as cartas do chevalier. Ao que Valmont rebate, no mesmo dia – 26 de setembro, contando a Danceny que, tendo encontrado um meio "*simple, commode et sûr de lui remettre vos Lettres, et même de faciliter, par la suite, les entrevues que vous désirez*" (89), Cécile se recusou a aceitá-lo. Interpretando a recusa de Cécile como um sinal de desinteresse amoroso, Danceny reage na carta 93, redigida no dia 27 de setembro, onde, valendo-se de chantagem emocional, persuade Cécile a executar as ordens de Valmont. É assim que, no dia 28 de setembro, Cécile escreve a carta 95 a Valmont consentindo, finalmente, a entregar-lhe a chave de seu quarto.

No dia 1º de outubro, tanto Valmont e quanto Cécile escrevem, respectivamente, as cartas 96 e 97, relatando o estupro a madame de Merteuil. Portanto, sem ter consciência disso, Danceny participa ao estupro de Cécile. Embora não a tenha desvirtuado pessoalmente, atento à sua

reputação, ele foi habilmente manipulado por Valmont de modo a viabilizar seu desvirginamento. O chevalier terá, ainda, um papel relevante na quarta parte do romance ao ser seduzido por Merteuil, tornando-se amante da marquesa e contribuindo, assim, para o desentendimento definitivo entre os libertinos.

Constantemente manipulado pelo par libertino, Danceny está a sua mercê. Quando a guerra é declarada, Valmont consegue convencê-lo a abandonar madame de Merteuil, com quem já tem um caso, para encontrar-se com Cécile, que o aguarda. A marquesa rebate contando a Danceny que o visconde seduziu sua Cécile, provocando o fatal duelo que causará a morte prematura de Valmont.

Se os libertinos rompem relações por causa do chevalier Danceny e de madame de Tourvel é porque, desde a carta 10, a marquesa, magoada pelo interesse de Valmont por Tourvel, esforça-se em despertar o ciúme do visconde. Na carta 10, do dia 12 de agosto, Merteuil divide os detalhes de sua aventura amorosa com o amante do momento, o chevalier Belleroche, com a intenção de enciumá-lo. Tentativa bem-sucedida, posto que Valmont reage assim:

> *En lisant votre Lettre et le détail de votre charmante journée, j'ai été tenté vingt fois de prétexter une affaire, de voler à vos pieds, et de vous y demander, en ma faveur, une infidélité à votre Chevalier, qui, après tout, ne mérite pas son bonheur. Savez-vous que vous m'avez rendu jaloux de lui ? Que me parlez-vous d'éternelle rupture ? J'abjure ce serment, prononcé dans le délire* (15)

Com essa provocação, a trama narrativa envolvendo Merteuil e Valmont se complexifica. Primeiro, há referências ao misterioso e enigmático passado dos libertinos que já formaram um

casal. Vale observar que, uma versão anterior do romance incluía mais informações acerca do prévio relacionamento entre a marquesa e o visconde, mas Laclos optou por removê-las, de modo a restringir ao máximo a ação, limitada ao que ocorre no presente da narração, entre os dias 3 de agosto e 14 de janeiro de 17**. Ainda assim, o autor mantém a (não tão) sutil evocação de Merteuil à "*ottomane où vous et moi scellâmes si gaiement et de la même manière notre éternelle rupture*". O trecho sugere que o casal escolheu separar-se "alegremente". Após a leitura da carta da marquesa, Valmont pede para passar uma última noite com Merteuil, que consente estabelecendo, porém, como condição que o visconde seduza primeiro Madame de Tourvel, acreditando, talvez, que isso o levaria a apressar seus planos.

Mais de uma vez, no decorrer da obra, a marquesa manifesta seu descontentamento diante da lentidão com a qual Valmont avança. Enquanto o visconde pretende prosseguir lenta e seguramente, a marquesa rebate: "*Eh ! depuis quand voyagez-vous à petites journées et par des chemins de traverse ? Mon ami, quand on veut arriver, des chevaux de poste et la grande route !*" (10).

Mais adiante, na quarta parte do romance, madame de Merteuil acrescenta uma nova exigência, pedindo agora uma prova escrita da rendição de madame de Tourvel. Em última instância, é porque Valmont está determinado a passar a noite com a marquesa que ele cai em sua manipulação, entregando a Tourvel a carta de ruptura assinada por Merteuil. Como resultado, madame de Tourvel se retira, adoecida, para o convento onde expira dentro de poucos dias.

Quando a marquesa se recusa, após o sacrifício de Tourvel, a cumprir sua parte do acordo, alegando que "*vous accepter tel que vous vous montrez aujourd'hui, ce serait vous faire une infidélité réelle. Ce ne serait pas là renouer avec mon ancien Amant; ce serait en prendre un nouveau, et qui ne vaut pas l'autre à beaucoup près.*" (152), Valmont lhe envia, então, o seguinte

ultimato : "*J'ajoute donc que le moindre obstacle mis de votre part sera pris de la mienne pour une véritable déclaration de guerre*" (153). A escalada da tensão e das relações de poder entre os dois, para saber quem manda e quem domina o outro, culmina na declaração de guerra precipitando o trágico desenlace que resultará em dupla aniquilação.

Desenham-se, portanto, desde as primeiras dez cartas do romance, não somente duas empreitadas libertinas concorrentes, como também três paixões simultâneas profundamente imbricadas: a primeira é a paixão de o visconde de Valmont e Madame de Tourvel, evocada desde a carta 4, no dia 5 de agosto; a segunda, é relativa ao jovem e ingênuo casal Cécile e Danceny, que se desenha desde a carta 7, datada do dia 7 de agosto. As tramas dessas duas paixões caminham em paralelo, de tal forma que o leitor não pode evitar a comparação. Danceny, por exemplo, se declara a Cécile na carta 17, datada do dia 18 de agosto, ao passo que Valmont se declara no dia 20 de agosto, somente dois dias depois. Ao caminhar lado a lado, as tramas amorosas de Cécile Volanges e Danceny e de Valmont e Madame de Tourvel realçam contrastes significativos de suas respectivas progressões, afinal, o caminho percorrido por essas paixões paralelas é diametralmente inverso.

A relação entre os jovens Cécile e Danceny não surge de um encontro fortuito, é fruto da premeditação da marquesa de Merteuil que, ao articular o cenário para que ambos se aproximem, já previa o interesse mútuo entre os dois. A despeito dessa interferência, a relação amorosa do jovem casal parte de um interesse mútuo, genuíno e sincero. Em contrapartida, o encontro entre Valmont e Madame de Tourvel parece casual, alheio a qualquer plano prévio, como sugere o seguinte comentário de Valmont: "Mon bon Ange m'a conduit ici, pour son bonheur et pour le mien. Insensé ! je regrettais vingt-quatre heures que je sacrifiais à des égards d'usage. [...] Me voilà donc, depuis quatre jours, livré à une passion forte." (4). Esse trecho leva a crer que não houve

uma interferência externa para que ambos se cruzassem inicialmente. Se seu encontro é fruto acaso, a relação de Tourvel e Valmont evolui, porém, de modo calculado, por meio de uma sedução milimetricamente planejada pelo libertino.

Apesar das circunstâncias distintas em que os dois relacionamentos se iniciam, o desenvolvimento emocional dos personagens subverte as intenções originais de seus arquitetos. O afeto entre Cécile e Danceny, embora resultado de uma articulação manipuladora, nasce de um sentimento genuíno. Contudo, sob a influência nociva de Merteuil e Valmont, essa paixão inocente vai sendo gradualmente corrompida. Por outro lado, a relação entre Valmont e Madame de Tourvel, que começa com uma sedução calculada e estrategicamente conduzida por ele, acaba se desenvolvendo de forma inesperada: o libertino, ao tentar manipular Tourvel, é enredado por um amor verdadeiro e não planejado. À medida que a trama avança, nota-se o crescente descontrole de Valmont, que perde, progressivamente, o domínio da história de sedução que pretendia escrever, tornando-se vítima do seu projeto de sedução, apaixonando-se, à revelia, pela vítima que pretendia subjugar. Dessa forma, as progressões dessas duas tramas amorosas seguem caminhos opostos. No caso de Cécile e Danceny, um sentimento autêntico é arruinado pelas maquinações libertinas, enquanto, no caso de Valmont e Tourvel, uma sedução premeditada transcende o plano inicial e se transforma em uma paixão genuína.

A espontânea inclinação natural unindo Cécile e Danceny começa a esfriar a partir do momento em que o casal é separado pela interferência libertina e começam os desentendimentos. Na segunda parte, Danceny intensifica suas queixas por conta da falta de notícias de Cécile e, em sua carência, torna-se uma presa fácil para Merteuil. Na terceira parte, no dia 19 de outubro, o chevalier escreve à marquesa uma carta na qual transparece sua paixão por madame de Merteuil.

Por fim, a terceira paixão concomitante corresponde à relação entre Merteuil e Valmont, que se degrada irreversivelmente à medida que a trama do enredo se desenrola.

Que o caráter anedótico do episódio paródico que abre *As ligações perigosas* – que não acarreta, de fato, desdobramentos significativos no desenrolar dos acontecimentos – não nos engane: o equívoco de Cécile ao confundir o sapateiro com seu futuro noivo é de grande relevância para a obra na medida em que aponta para um de seus temas principais: a dificuldade em ler – pessoas, situações e cartas – e em interpretá-las. A abertura da obra exibe um erro interpretativo de Cécile que acredita que o sapateiro se ajoelha, não para medir o seu pé, mas para pedir-lhe sua mão em casamento, colocando assim a obra sob o signo da ironia, alertando contra uma interpretação demasiadamente fantasiosa ou literal de uma situação. Mantendo o paralelismo da narrativa, o final de *As ligações perigosas* é marcado por outro erro de interpretação: o de madame de Tourvel.

Mas, se o erro interpretativo de Cécile era um elemento farsesco[21] provoca o riso de madame de Volanges, o equívoco de madame de Tourvel é trágico. Ao receber a grotesca carta de ruptura encaminhada por Valmont, a jovem faz uma escolha interpretativa ao levar o seu texto a sério. Ora, nesta carta, que não foi escrita por Valmont, mas sim pela marquesa, "não se reconhece nada de Valmont, nem de seus modos, nem de sua mente", de modo que seu conteúdo grosseiro e medíocre o aproxima mais de "uma brincadeira de mau-gosto" (CAZENOBE, 1991, p. 404, tradução nossa). Uma leitura jocosa desta carta zombeteira parece, efetivamente, mais acertada se considerarmos, ainda, que Valmont, tendo achado o bilhete "divertido", o envia a madame de Tourvel, não com a intenção de romper definitivamente, mas de vencer o desafio de reatar novamente.

[21] Tal cena, sob a influência de Molière, poderia facilmente integrar sua peça *L´école des femmes*.

Dentro dessa perspectiva, todo o desencadeamento da catástrofe final de *As ligações perigosas* resultaria de um problema de leitura decorrente de um equívoco interpretativo. Valmont, não tendo interpretado corretamente as intenções da marquesa, envia a madame de Tourvel uma carta de ruptura debochada que não se quer definitiva, ignorando (ao contrário da marquesa) que madame de Tourvel a lerá, não como a brincadeira de mau-gosto que escreveu, mas como uma carta de ruptura séria na qual toda a aventura que viveu junto ao visconde é reescrita em chave cínica e derisória. Se a carta de ruptura é tão cruel, é porque ela sugere não somente que Valmont não ama mais madame de Tourvel, mas nunca a amou, o que a conduz ao irremediável recolhimento e à sua morte prematura. Dessa forma, o desenlace trágico da obra *As Ligações Perigosas* ilustra a perigosa relação entre leitura e interpretação na medida em que a morte do casal Valmont e madame de Tourvel decorre de um equívoco interpretativo, primeiro do visconde, depois da jovem, que interpreta literalmente o conteúdo da carta de ruptura enviada como um tipo de brincadeira perversa.

Constituído por cartas que, não raro, comentam o texto de outras cartas, o romance de Laclos possui uma dimensão metalinguística fundamental constituindo um alerta (explicitado pelo "*avertissement*" do Editor) sobre os riscos da leitura, em especial, dos equívocos interpretativos de uma leitura demasiadamente literal de um determinado do texto. Acrescenta-se, ainda, o fato de que as personagens libertinas não se cansam de comentar as cartas que recebem uns dos outros, apontando incessantemente para as fraquezas retóricas – lexicais ou argumentativas – das cartas transmitidas, agregando uma reflexão acerca do comentário crítico. Assim, as cartas, escritas por personagens fictícios, são comentadas, primeiro, por outros personagens romanescos antes de se tornarem objeto de leitura analítica da crítica literária e acadêmica.

No romance epistolar, como lembra bem Pierre Bayard, “a leitura é, ela mesma, escrita” (BAYARD, 1993, p. 145, tradução nossa), de modo que a escrita reflete um processo de leitura e de interpretação. Na medida em que uma correspondência consiste numa troca de cartas que se respondem, os processos de leitura, compreensão e interpretação estão todos inscritos nessa forma de comunicação, revelando, assim, os erros e acertos de cada leitor. Se a leitura experiente da marquesa e Merteuil e do visconde de Valmont é, de início, tão perspicaz, é porque não se contentam com a leitura das cartas, buscando ler a pessoa que, ao tentar esconder-se no texto de sua carta, é desvelada, à sua revelia, pelas suas próprias palavras. Dentro dessa perspectiva, “ler é ouvir, por trás de um texto, um outro texto, [...] onde se lê a verdade do outro” (BAYARD, 1993, p. 142, tradução nossa). A força dos libertinos jaz em “sua capacidade de comentar os atos e sobretudo os textos dos demais” (BAYARD, 1993, p. 178, tradução nossa).

Ainda que os libertinos tenham, em teoria, superado, a dificuldade em ler os outros, eles não se isentam, porém, da impossibilidade de ler-se e (re)conhecer-se. Assim, quando Valmont escreve à marquesa o relato de sua primeira noite junto à madame de Tourvel, “*étonnante, délicate, sensible et rare*” (125), o visconde não percebe que essas palavras informam menos a respeito das qualidades de madame de Tourvel do que sobre os sentimentos que o próprio narrador-personagem Valmont nutre por ela. Esse fragmento do discurso amoroso revela sua condição de libertino apaixonado, aos olhos perspicazes de madame de Merteuil que, na posição de leitora avertida e experiente, enxerga o amor que Valmont persiste em negar.

Afinal, Pierre Bayard já dizia que “as *Ligações* são, de uma certa maneira, um livro sobre a leitura” (BAYARD, 1993, p. 146, tradução nossa), mostrando personagens em constante situação de recepção de cartas, às quais reagem escrevendo mais cartas, que vão se somando de forma a compor uma obra literária sobre o processo de leitura, de interpretação e até mesmo de crítica

dessas mesas cartas. Diante disso, Pierre Bayard sustenta não somente que "o objeto das *Ligações* é o ato da leitura", mas que "o romance de Laclos é uma das mais belas obras jamais escritas sobre sua própria leitura" (BAYARD, 1993, 183, tradução nossa).

Em *As Ligações Perigosas*, a leitura e a escrita não se apresentam como atividades neutras, mas como instrumentos de manipulação profundamente vinculados ao poder. A leitura do outro, no universo dos libertinos, é guiada por intenções estratégicas: compreender para controlar, interpretar para subjugar. Da mesma forma, a escrita adquire uma dimensão igualmente manipuladora, na medida em que as cartas se tornam veículos para articular desejos, construir intrigas e redesenhar as relações sociais e afetivas conforme os interesses dos personagens. Ao explorar a ambiguidade dessas práticas, Laclos parece questionar o poder da palavra em seu sentido mais forte, ou seja, como força capaz de moldar realidades e determinar destinos.

Surgiria, então, uma questão fundamental: como abordar esse romance para além do que ele explicita? Existiria, em *As Ligações Perigosas*, uma opacidade intrínseca, uma dimensão oculta, que resistiria à análise? Laclos parece, pois, desafiar-nos a refletir acerca dos próprios limites da interpretação, sugerindo que nem tudo no discurso – tampouco nas relações humanas – pode ser plenamente capturado. Diante disso, propomos, a seguir, um estudo analítico das quatro partes do romance, por meio do qual tentamos desmontar a estrutura narrativa, evidenciando as engrenagens do enredo desenvolvido por meio do dispositivo epistolar proposto por Choderlos de Laclos

b) Estudo Analítico da Primeira Parte (1 a 50):

Tendo destacado as linhas gerais do desenvolvimento progressivo das três tramas, cumpre agora analisar de que maneira elas se costuram em paralelo ao longo desse romance por cartas. Conforme observado anteriormente, a primeira parte se abre com uma carta de Cécile, datada do

dia 3 de agosto, encerrando-se com duas cartas assinadas pelas vítimas: Cécile (49), no dia 31 de agosto, seguida pela missiva de madame de Tourvel (50) no dia 1º de setembro. Apavorada pelo seu confessor, Cécile envia uma carta de ruptura ao chevalier Danceny (49), ao passo que madame de Tourvel (50) repreende a galanteria do visconde pela carta "de amor" que ele lhe enviara, de modo que a primeira parte do romance se encerra com uma dupla vitória, ainda que provisória, da virtude, suspendendo os projetos libertinos de Merteuil e Valmont.

No decorrer da primeira parte, transcorrida no escaldante[22] mês de agosto, floresce a paixão entre Cécile e Danceny. Observa-se o adiantamento da carta 16, escrita por Cécile no dia 19 de agosto, que deveria, seguindo o padrão cronológico que orienta a disposição da maioria das cartas, situar-se após a carta 17, datada do anterior, 18 de agosto. Desse modo, Laclos prefere apresentar, primeiro, a reação de Cécile ao receber a declaração de amor de Danceny, revelando o conteúdo desta posteriormente, na carta 17. Tal ordenação indica que o autor prioriza, antes, os efeitos que a declaração amorosa produz em Cécile, deixando a declaração em segundo plano. A prioridade é, assim, atribuída ao conflito de interesses que perturba a jovem, dividida entre seu desejo de responder a Danceny e o dever de interromper essa correspondência amorosa. Esse assunto é objeto de debate das cartas 16, 18, e 29, endereçadas à comportada confidente Sophie.

Incapaz de conter-se, Cécile encaminha uma resposta a Danceny já na carta 19, pedindo-lhe que não escreva mais: "*Je ne demande pas mieux que notre amitié dure toujours; mais, je vous en prie, ne m'écrivez plus.*" (19) Relutando, porém, em seguir os austeros conselhos de Sophie, Cécile prefere dividir sua história com a marquesa na carta 27, que a incentiva não apenas a escrever como também a corresponder ao amor de Danceny: "*Je lui ai permis d'écrire et de dire j'aime*" (38). A jovem se executa, enfim, na carta 30, datada do dia 24 de agosto, portanto, apenas

[22] A carta 6, do visconde de Valmont, traz a seguinte alusão ao calor: *Grâce aux chaleurs accablantes que nous éprouvons, un déshabillé de simple toile me laisse voir sa taille ronde & souple.*

quatro dias após a carta em que rogava o chevalier de não lhe escrever mais, datada do dia 20. Na sequência, Danceny escreve a carta 31, datada do dia 25 de agosto: "*Oui, sans doute, nous serons heureux. Mon bonheur est bien sûr, puisque je suis aimé de vous; le vôtre ne finira jamais, s'il doit durer autant que l'Amour que vous m'avez inspiré.*" (31). O curto idílio de Cécile e Danceny não dura mais do que 5 dias visto que, já no dia 29 de agosto, o jovem envia a carta 46 queixando-se da frieza de sua amada. Ao que a moça retruca com sua já referida carta 49, assinada no dia 31 de agosto, rompendo com o chevalier.

Em paralelo à história de Cécile e Danceny, que mobiliza vinte das cinquenta cartas que compõem a primeira parte do romance, a sedução de madame de Tourvel também avança. Embora afirme o contrário, a presença de Valmont a intriga desde as primeiras cartas (8 e 11), respectivamente datadas dos dias 9 e 13 de agosto. Na primeira (8), madame de Tourvel conta que "*Notre retraite est égayée par son neveu le Vicomte de Valmont, qui a bien voulu nous sacrifier quelques jours. Je ne le connaissais que de réputation, et elle me faisait peu désirer de le connaître davantage: mais il me semble qu'il vaut mieux qu'elle.*" (8). Diante disso, ela acredita que Valmont seria "*une belle conversion à faire*" (8), crença que tingida de ironia à luz dos planos do visconde. Em resposta aos alertas de madame de Volanges, a carta 11 mostra-se ainda mais entusiasmada. Nela, madame de Tourvel não poupa elogios a Valmont, traindo seu encantamento: "*Il sait ne point abuser de la gaieté qu'il inspire. Il est peut-être un peu louangeur; mais c'est avec tant de délicatesse qu'il accoutumerait la modestie même à l'éloge. Enfin, si j'avais un frère, je désirerais qu'il fût tel que M. de Valmont se montre ici.*" (11). Dessa última analogia, em que madame de Tourvel evoca o desejo de ter um irmão que fosse tal qual Valmont, já se depreende um sentimento amoroso que, por ora, assume-se sob a forma tolerável do afeto fraternal. Escapa, ainda, uma alfinetada (motivada pelo ciúme, talvez?) quando evoca a misteriosa relação que une o visconde à

marquesa: "*Sa conduite avec Madame de Merteuil en est une preuve. Il nous en parle beaucoup; et c'est toujours avec tant d'éloges et l'air d'un attachement si vrai, que j'ai cru, jusqu'à la réception de votre Lettre, que ce qu'il appelait amitié entre eux deux était bien réellement de l'Amour.*" (11).

Valmont relata, na carta 15, redigida em 15 de agosto, que madame de Tourvel mandou segui-lo com o intuito de descobrir qual o propósito de suas caminhadas cotidianas. Motivada pelos questionamentos de madame de Volanges, essa atitude revela seu interesse pelo visconde, que não tardará a encontrar uma maneira de tirar proveito dessa situação. As cartas 21 e 22, ambas datadas do dia 20 de agosto, narram o episódio da "boa ação" de Valmont. Aproveitando que seus passos são espiados por madame de Tourvel, o visconde socorre uma família arruinada, pagando suas dívidas com a única finalidade de ser bem-visto pela jovem. A experiência desse ato de caridade lhe proporciona, entretanto, boas sensações inesperadas que o levam a admitir que: "*mes yeux se sont mouillés de larmes, et j'ai senti en moi un mouvement involontaire, mais délicieux. J'ai été étonné du plaisir qu'on éprouve en faisant le bien; et je serais tenté de croire que ce que nous appelons les gens vertueux n'ont pas tant de mérite qu'on se plaît à nous le dire.*" (21).

O mesmo evento é narrado sequencialmente, desta vez, sob a perspectiva de madame de Tourvel que, tendo recebido o relato da boa ação ditada por Valmont ao "criado-espião", narra, por sua vez, a generosidade do visconde a Madame de Volanges, sem assumir, porém, que mandou segui-lo, justificando apenas que, por acaso, "*un de mes gens devait aller du même côté que lui*" (22). Novamente, a carta 22 de madame de Tourvel, datada do mesmo dia, surge logo após a missiva de Valmont, ressaltando as discrepâncias entre essas duas narrativas que, entretanto, contam o mesmo acontecimento, sob diferentes perspectivas. Embora o ato de Valmont seja uma artimanha concebida com a única finalidade de comover madame de Tourvel, cujo propósito principal consistia, portanto, menos na salvação de uma família em dificuldade do que na sedução

da jovem, madame de Tourvel não se equivoca ao interpretar esse gesto como representativo da evolução e possível generosidade do libertino. Afinal, "acreditando enganar, Valmont começou a enganar a si mesmo sobre o significado de seus gestos" (BAYARD, 1993, p.47), de modo que madame de Tourvel, mesmo desconhecendo as motivações do visconde, o interpreta de forma mais acertada que o próprio Valmont, reconhecendo "prazer" que sentiu ao cometer a boa ação.

A carta 22, de madame de Tourvel, separa duas cartas de Valmont: a primeira, 21, voltada à narração da "boa ação", ao passo que a segundo, 23, conta o que lhe sucedeu. Aproveitando-se do efeito causado pela sua boa ação, o visconde se declara nesse mesmo dia, transcrevendo sua declaração de amor no discurso direto: "*Ô vous que j'adore ! écoutez-moi, plaignez-moi, secourez-moi !*" (23).

À marquesa, Valmont confessa, ainda, ter escrito uma longa carta:

> *j'écrivis une longue Lettre pour me plaindre de cette rigueur, et je me couchai, avec le projet de la remettre ce matin. J'ai mal dormi, comme vous pouvez voir par la date de cette Lettre. Je me suis levé, et j'ai relu mon Epître. Je me suis aperçu que je ne m'y étais pas assez observé, que j'y montrais plus d'ardeur que d'amour, et plus d'humeur que de tristesse. Il faudra la refaire; mais il faudrait être plus calme. (23) (grifos nossos)*

A carta a seguir (24), assinada por Valmont, é a primeira carta de amor que o sedutor encaminha a madame de Tourvel. Cumpre observar, entretanto, que ela é datada do dia 20 de agosto, ao passo que a carta 23 foi escrita, precisamente, às 4h da manhã do dia 21. Esse detalhe é pertinente na medida em que a datação sugere que a carta 24 constitui o primeiro esboço escrito por Valmont, que afirma tê-lo rejeitado, concluindo que seria preciso reescrevê-lo. Ora, se o

visconde tivesse, efetivamente, reescrito a carta segundo afirma na carta 23, a carta 24 (datada do dia 20) não teria a mesma data que a carta 23 (datada do dia 21)? Exceto se Valmont alterou a data da carta 23, com que propósito, porém?

Permanece, assim, a dúvida acerca dessa carta que transmite, por escrito, a primeira declaração de amor de Valmont a madame de Tourvel. O leitor não sabe a) se está lendo apenas o esboço de uma carta que nunca foi encaminhada à moça, b) se Valmont afinal enviou a primeira versão de sua carta mesmo julgando-a inadequada, ou ainda, c) se está lendo uma versão reformulada do primeiro esboço, considerado insatisfatório. Se a hipótese a), segundo a qual a carta 24 corresponde ao esboço rejeitado por Valmont, estiver correta, significa que o leitor não tem acesso à primeira "carta de amor" encaminhada a madame de Tourvel. Em contrapartida, se a hipótese b) for averiguada, a carta 24 seria então a versão inicial, efetivamente enviada a madame de Tourvel apesar das ressalvas estilísticas apontadas pelo visconde, e neste caso, faltaria entender por que Valmont teria desistido de reescrevê-la. Por fim, a alternativa c) ainda é uma possibilidade, de modo que tanto Tourvel, quanto o leitor do romance, teriam acesso apenas à versão final, refeita, da carta inicialmente criticada por Valmont. O romance não fornece informações suficientes permitindo identificar a hipótese correta, dessa forma, a correspondência "amorosa" iniciada por Valmont se situa invariavelmente, no horizonte de leitura do destinatário final (o leitor), sob o signo da dúvida e da ambiguidade. Independentemente de qual versão tenha recebido, o fato é que madame de Tourvel, responde à carta 24 de Valmont com a missiva 26, datada desse mesmo dia, 21 de agosto. Entre a carta 24 e a resposta de madame de Tourvel, na carta 26, interpõe-se, no entanto, uma missiva do visconde endereçada à marquesa relatando o artifício de madame de Tourvel, que finge estar acamada para evitá-lo.

A trama é, então, brevemente suspendida uma vez que, da carta 27 à 31, fala-se apenas do jovem amor entre Cécile e Danceny. É somente na carta 32, que madame de Volanges aconselha Tourvel a afastar-se de Valmont, dando assim continuidade à trama ao mesmo tempo que serve de transição entre as duas intrigas cruzadas. O visconde também é repreendido pela sua própria confidente, pois a marquesa o censura por ter deslocado a sedução para o campo epistolar, argumentando, na carta 33, que dificilmente soará sincero ao escrever, retomando a análise metalinguística enunciada por Valmont acerca da sua primeira carta de amor (24), que madame de Merteuil recebeu em cópia, junto com a resposta de madame de Tourvel (26).

Valmont retruca na carta 34, datada do dia 25, estimando que a escrita é o único recurso disponível no momento, detalhando os empecilhos criados por madame de Tourvel na tentativa de evitar qualquer correspondência com o libertino, obrigando-o a recorrer a estratégias variadas para forçá-la a receber suas cartas. A carta 36, por exemplo, é timbrada de Dijon para enganar madame de Tourvel, que costuma receber cartas da Borgonha, enviadas pelo marido. É por esse motivo que a disposição das cartas 35 e 36 não corresponde à cronologia, tendo sido redigidas anteriormente, nos dias 21 e 23 de agosto, mas recebidas com algum atraso.

Diante de tais acontecimentos, madame de Tourvel se vê obrigada a reconhecer, enfim, a periculosidade de Valmont na carta 37, enviada a madame de Volanges. Datada do dia 25 de agosto (mesma data que a resposta do visconde à marquesa, na carta 34), a carta 37 retorna, então, ao presente da ação. Logo no dia seguinte, 26 de agosto, madame de Tourvel escreve a carta 41, pedindo a Valmont que deixe o castelo de sua tia, madame de Rosemonde, onde ambos estão hospedados.

Aproveitando-se dessa ocasião para negociar, o visconde impõe, na carta 42, duas condições à sua partida: exigindo saber o nome da pessoa que falou mal dele, solicitando, ainda, a

permissão para manter o comércio epistolar com madame de Tourvel. Dado que espera uma resposta negativa ao primeiro ponto, o visconde pretende, com isso, ganhar tempo até encontrar um meio de descobrir a identidade do confidente que a alertara a seu respeito. Datada do dia 27 de agosto, Valmont escreve a carta 40 à marquesa comentando os termos de sua partida. A carta 40 é dividida em duas partes (40 e 43) enquadrando, assim, a troca de mensagens entre madame de Tourvel (41) e seu sedutor (42), de modo a evidenciar a estratégia por trás da resposta do libertino calculando os próximos passos.

Na sequência, a carta 44, Valmont revela logo no dia seguinte, 28 de agosto, ter descoberto a identidade da confidente de madame de Tourvel: madame de Volanges. Para acessar as correspondências provadas de madame de Tourvel, o visconde chantageia Julie, uma criada que seu *chasseur* Azolan recebera a incumbência de seduzir. Em sua busca, encontra os pedaços colados da carta de Dijon, que a moça havia rasgado, concluindo que já é amado. Neste ponto, as duas tramas que caminharam em paralelo até aqui, convergem enfim, com a aderência de Valmont ao plano da marquesa para vingar-se de madame de Volanges, mãe de Cécile. Satisfeito, o visconde não tarda a deixar o castelo da tia, visto que madame de Tourvel anuncia sua partida no dia 29 de agosto, na carta 45.

Enquanto Danceny lamenta o repentino afastamento de Cécile na carta 46, Valmont escreve, por sua vez, a carta 47 pedindo um favor à marquesa, a quem encaminha uma carta endereçada a madame de Tourvel que deve ser timbrada de Paris pois o visconde atrasou sua volta à cidade para passar a noite do dia 30 de agosto ao lado da prostituta Émilie. Orgulhoso da proeza retórica contida no discurso ambivalente da carta 48, Valmont pede à marquesa que encaminhe a madame de Tourvel o relato de sua noite passional com Émilie calculando que, desconhecendo esse contexto circunstancial, a jovem devota só poderá interpretá-la como uma declaração de amor.

Com efeito, “são essas condições particulares do ato de emissão que atribuem um sentido preciso” à afirmação “*jamais je n’eus tant de plaisir en vous écrivant*” (48) (TODOROV, 1967, p. 27, tradução nossa). Diante disso, a percepção que o receptor (Émilie, Merteuil, Tourvel – e o leitor) terá da carta 48 depende das informações de que dispõe em seu horizonte de leitura, determinando o sentido que se dá à carta. Ainda que madame de Merteuil encaminhe, de fato, a carta 48 conforme as orientações da carta 47, a marquesa, comentador atenta à estilística das cartas, não comenta o ocorrido, nem tampouco o texto ambíguo, que Valmont julgara tão divertido.

Após o rompimento de Cécile formulado na carta 49, em que respondia à queixa do chevalier Danceny, é a vez de madame de Tourvel rebater na carta 50, repreendendo Valmont pela sua carta “de amor” (49), concluindo, assim, a primeira parte do romance com uma crítica à galanteria e uma vitória, ainda que provisória, da virtude transparecida na dupla resistência de Cécile (49) e madame de Tourvel (50) que parece colocar os planos libertinos frente a um impasse.

Tabela das cartas da Primeira Parte de *As ligações perigosas*:

	Autor	**Destinatário**	**Data**	**Local**	**Assunto**
1	Cécile	Sophie	3/08	Paris	Recém-saída do convento, confunde o sapateiro com seu noivo.
2	Merteuil	Valmont	4/08	Paris	Planeja vingar-se de Gercourt (que a abandonou no passado pela Intendente) desvirtuando sua futura esposa: Cécile.
3	Cécile	Sophie	4/08	Paris	Tédio de Cécile, inapta ao convívio social: não consegue manter-se acordada até tarde.

4	Valmont	Merteuil	5/08	Château	Recusa a proposta de Merteuil, pois planeja seduzir Tourvel que encontro no castelo de sua tia. Já está há quatro dias lá, apaixonado.
5	Merteuil	Valmont	7/08	Paris	Indignada pela resposta de Valmont, ridiculariza a devoção de Tourvel e enaltece a beleza de Cécile.
6	Valmont	Merteuil	9/08	Château	Valmont retifica o retrato que Merteuil pintou de Tourvel, oferecendo outro ponto de vista sobre ela.
7	Cécile	Sophie	**7/08**	De…	Menciona sua admiração por Danceny pela primeira vez, com quem já cantou na casa de Merteuil, onde o conheceu.
8	Tourvel	Volanges	9/08	Château	Comenta sobre a estadia de Valmont a Volanges.
9	Volanges	Tourvel	11/08	De…	Alerta Tourvel a respeito da reputação libertina de Valmont.
10	Merteuil	Valmont	12/08	De…	Narra sua aventura com Belleroche. Evoca seu término com Valmont.
11	Tourvel	Volanges	13/08	Château	Continua a elogiar Valmont, sentindo-se segura.
12	Cécile	Merteuil	13/08	De…	Por conta da indisposição de mãe, não poderão juntar-se a ela naquela noite.
13	Merteuil	Cécile	13/08	De…	Responde consolando Cécile, sugere uma partida incluindo Danceny.
14	Cécile	Sophie	14/08	De…	Entristecida por permanecer em casa sem poder ver Danceny e Merteuil.

15	Valmont	Merteuil	15/08	Château	Descobre que Tourvel mandou segui-lo: pretende tirar vantagem disso.
16	Cécile	Sophie	19/08	De…	Recebe uma declaração de amor de Danceny e não sabe o que fazer.
17	Danceny	Cécile	**18/08**	De…	Declaração de amor a Cécile.
18	Cécile	Sophie	20/08	De…	Diante da tristeza do rapaz, revela que prometeu responder a Danceny.
19	Cécile	Danceny	20/08	De…	Responde apenas para pedir-lhe que não escreva mais cartas.
20	Merteuil	Valmont	20/08	De…	Atualiza Valmont sobre Cécile, ironizando as notícias sobre Tourvel.
21	Valmont	Merteuil	20/08	De…	Episódio da "boa ação" de Valmont, que paga as dívidas de uma família em dificuldade.
22	Tourvel	Volanges	20/08	De…	Episódio duplicado da "boa ação" de Valmont, sob a perspectiva de Tourvel que não admite ter mandado segui-lo.
23	Valmont	Merteuil	21/08 4h	De…	Continuação da carta 21: contando sua declaração a Tourvel.
24	Valmont	Tourvel	**20/08**	De…	1ª carta de "amor" de Valmont: não se sabe se é o esboço ou a nova versão.
25	Valmont	Merteuil	22/08	Château	Tourvel finge estar acamada para evitar Valmont, que lhe entrega a carta.

26	Tourvel	Valmont	**21/08**	De…	Responde a Valmont para justificar sua reação à declaração.
27	Cécile	Merteuil	23/08	Paris	Conta a Merteuil sobre a carta que recebeu de Danceny.
28	Danceny	Cécile	23/08	Paris	Lamenta que Cécile ainda não lhe respondeu.
29	Cécile	Sophie	24/08	De…	Conta que Merteuil permitiu que escrevesse a Danceny.
30	Cécile	Danceny	24/08	De…	Confessa seu amor a Danceny.
31	Danceny	Cécile	25/08	De…	Felicidade do amor recíproco.
32	Volanges	Tourvel	**24/08**	De…	Aconselha Tourvel a afastar-se de Valmont.
33	Merteuil	Valmont	**24/08**	De…	Sobre a sedução por meio de cartas e o discurso amoroso escrito.
34	Valmont	Merteuil	25/08	De…	Relata o subterfúgio da carta timbrada de Dijon, narrando a reação de Tourvel quando percebe que foi enganada.
35	Valmont	Tourvel	**21/08**	De…	Carta de amor, queixando-se de que interpreta seu amor como uma ofensa.
36	Valmont	Tourvel	**23/08**	De… Dijon	Carta de amor: “meu coração lhe pertence”.
37	Tourvel	Volanges	25/08	De…	Admite que Valmont seja perigoso, mas não sabe como afastar-se.
38	Merteuil	Valmont	27/08	De…	Progressos de Cécile com Danceny, conquistou a confiança da moça.

39	Cécile	Sophie	27/08	De…	Merteuil contou-lhe que deve casar-se com Gercourt, está infeliz.
40	Valmont	Merteuil	27/08	.	Progressos com Tourvel.
41	Tourvel	Valmont	**26/08**	De…	Pede a Valmont que vá embora.
42	Valmont	Tourvel	**26/08**	De…	Aceita, com condições: i) saber quem falou mal dele ii) manter correspondência escrita.
40	Valmont	Merteuil	27/08	De…	Como obter o correio de Tourvel para descobrir a identidade de quem o prejudicou
43	Tourvel	Valmont	27/08	De…	Se recusa a revelar a identidade da sua confidente, mas aceita manter uma correspondência, contanto que seja decente e não fale de amor.
44	Valmont	Merteuil	28/08	De…	Descobriu identidade de Volanges e deseja vingar-se dela, por isso vai ajudar os planos de Merteuil. Acredita ser amado por Tourvel.
45	Tourvel	Volanges	29/08	De…	Partida de Valmont, que entristece todos no castelo de Rosemonde.
46	Danceny	Cécile	29/08	De…	Se queixa da súbita frieza de Cécile.
47	Valmont	Merteuil	30/08	De P…	Encontro com Émilie, atrasa sua volta a Paris.
48	Valmont	Tourvel	30/08	Timbrée de Paris	Ambivalente carta de amor relatando a noite passada com Émilie.
49	Cécile	Danceny	31/08	De…	Rompe com Danceny, pedindo a Deus que lhe dê forças para esquecê-lo.

50	Tourvel	Valmont	1/09	De…	Repreende Valmont pela carta 48 e seu discurso amoroso.

c) Estudo Analítico da Segunda Parte (51 a 87):

Nesta parte, destaca-se o protagonismo da marquesa de Merteuil, abrindo e encerrando-se com cartas de sua autoria. A segunda parte se desenvolve ao longo do mês de setembro, já que primeira carta (51) data do dia 2 de setembro e a última (87) do dia 26 do mesmo mês. O outono sucede ao verão escaldante: Valmont se queixa, no dia 18 de setembro, das chuvas que o impedem de caçar "*il fait un temps détestable*" (79). Metaforicamente, o clima dos relacionamentos também se degrada, especialmente entre os aliados Valmont e Merteuil. Com efeito, a Segunda parte se abre com a irritação da marquesa, cuja primeira frase é "*En vérité, Vicomte, vous êtes insupportable*" (51). Os atrasos reiterados do visconde produzem uma série de desencontros sucessivos retardando o reencontro do casal para o mês de novembro, relatado na quarta parte.

> *Vous me traitez avec autant de légèreté que si j'étais votre Maîtresse. Savez-vous que je me fâcherai, et que j'ai dans ce moment une humeur effroyable ? Comment ! vous devez voir Danceny demain matin; vous savez combien il est important que je vous parle avant cette entrevue; et sans vous inquiéter davantage, vous me laissez vous attendre toute la journée, pour aller courir je ne sais où ?* (51) (grifos nossos)

Ao final da Primeira parte, Valmont já adiara sua chegada a Paris na carta 47, datada do dia 30 de agosto: "*Je ne vous verrai pas encore aujourd'hui, ma belle amie, et voici mes raisons, que je vous prie de recevoir avec indulgence*" (47). Quando a Segunda parte se inicia, no dia 2 de

setembro, Valmont e Merteuil ainda não se encontraram e, a despeito do compromisso marcado, o visconde tampouco aparece na casa da marquesa no dia 2.

Esse é um aspecto notável da Segunda parte pois, embora os protagonistas libertinos estejam ambos em Paris no início de setembro, não conseguem encontrar-se em nenhum momento, de Valmont retorna para o campo no dia 11 de setembro sem que eles tenham se visto pessoalmente: "*Adieu, ma belle amie. Je pars demain.* […] *Je suis fâché de partir sans vous voir*" (70). Tal desencontro é sintomático do desentendimento, a princípio sutil, correndo lenta e progressivamente, a relação desses confidentes apresentados, a partir de agora, menos como um duo de aliados unidos, e mais como indivíduos competindo entre si, cuja rivalidade parece acirrar-se no decorrer da segunda parte.

Sendo assim, os libertinos não chegam a encontrar-se durante sua estadia em Paris, entre os dias 30 de agosto e 11 de setembro. Ainda que a separação física seja condição *sine qua non* da correspondência, é possível interpretar que, ao contrário do que dizem suas cartas, os dois talvez não desejassem tanto esse reencontro. Afinal, depois de não ter comparecido no dia 2, Valmont desmarca novamente no dia 3 de setembro, sem maiores justificativas: "*Adieu, ma belle amie, je suis fort pressé; je ne vous verrai ni ce soir, ni demain: si de votre côté vous avez su quelque chose, écrivez-moi un mot pour mon retour. Je reviendrai sûrement coucher à Paris.*" (53).

Depois de amargurar essas desfeitas de Valmont, a agenda da marquesa se torna tão indisponível e imprevisível quanto a dele (embora madame de Merteuil encontre tempo para Belleroche, Cécile, Madame de Volanges...). No dia 4, a marquesa lhe envia a seguinte mensagem: "*Adieu, Vicomte; ne venez pas chez moi demain, à moins que ce ne soit le matin. J'ai cédé aux instances du Chevalier, pour une soirée de petite Maison.*" (54). No dia 8, o visconde ainda não conseguiu vê-la: "*Où étiez-vous donc hier ? Je ne parviens plus à vous voir. En vérité, ce n'était*

*pas la peine de me retenir à Paris au mois de Septembre. Décidez-vous pourtant, car je viens de recevoir une invitation fort pressante de la Comtesse de B**, pour aller la voir à la campagne;*" (59). Quando Valmont sugere que a marquesa o encontre no jantar organizado pela *Maréchale* – "*vous seriez bien aimable de venir souper demain chez la Maréchale de ***; je n'ai pas pu refuser*" (66) –, ela também não comparece, já que o visconde lhe encaminha uma carta para contar-lhe do debate a seu respeito: "*Je soupai hier, comme vous savez, chez la Maréchale de ***, on y parla de vous, et j'en dis, non pas tout le bien que j'en pense, mais tout celui que je n'en pense pas.*" (70). Despertando, assim, o ponto de partida ao caso Prévan, que ocupa oito cartas[23] da segunda parte.

Antes de analisá-lo, convém revelar, porém, as ocupações que monopolizaram a atenção e o tempo da marquesa no início do mês de setembro. Primeiro, madame de Merteuil favorece a reconciliação de Cécile e Danceny, afinal, Cécile rompera com seu chevalier no dia 31 de agosto, por meio da carta 49. Na carta 51, datada do dia 2 de setembro, Merteuil explica as circunstâncias por trás desse rompimento tão repentino: ao contar a natureza amorosa de sua correspondência clandestina com Danceny ao seu confessor, a jovem assustou-se com a severidade do sermão recebido, preferindo romper. A marquesa consegue, contudo, convencê-la de que precisa marcar um encontro para que possam devolver as cartas um do outro. Na carta 5, datada do dia 4, madame de Merteuil conta ao visconde como se empenhou para afastar madame de Volanges de sua casa por tempo suficiente para que o jovem casal pudesse encontrar-se e reatar. Assim, a breve ruptura entre Cécile e Danceny não dura mais de cinco dias, estendendo-se do dia 31 de agosto ao dia 4 de setembro.

Ocorre que sua felicidade é efêmera e não dura mais do que três dias visto que, já no dia 7 de setembro, a marquesa induz madame de Volanges a desconfiar da "*liaison dangereuse*" entre

[23] São elas: 70, 74, 76, 79, 81, 85, 86, 87 e, na quarta parte, 125 e 168.

os jovens. Observa-se que a primeira carta relativa a essa descoberta da correspondência amorosa pela mãe de Cécile é de Valmont. Em sua carta 59, isto é, no dia 8 de setembro, ele questiona madame de Merteuil: "*Apprenez-moi, si vous savez, ce que signifie ce radotage de Danceny. Qu'est- il donc arrivé, et qu'est-ce qu'il a perdu ?*" (59). A resposta da marquesa, escrita no dia seguinte 9, surge somente na carta 63. As cartas dos libertinos (59 e 63) enquadram, portanto, as cartas de suas vítimas: Danceny, Cécile e Madame de Volanges. A carta 60, assinada por Danceny, corresponde ao "radotage" a que o visconde se referia. É bem verdade que, nela, Danceny não esclarece a razão de seu tormento: "*Ah ! Monsieur, je suis désespéré, j'ai tout perdu. Je n'ose confier au papier le secret de mes peines*" (60). Atrasada, a carta 61, anterior à missiva de Danceny, fornece maiores detalhes: Cécile explica a Sophie como sua mãe exigiu a chave do seu secretário encontrando assim as cartas de Danceny que estavam ali guardadas. Já a carta 62, redigida no dia 7, assim como a carta de sua filha, é uma mensagem que madame de Volanges encaminha ao chevalier Danceny, que deve tê-la recebido na manhã do dia 8, antes de escrever ao visconde. Nela, madame de Volanges solicita ao chevalier a devolução das cartas da filha exigindo, ainda, que não as visite mais.

Após essa sucessão de quatro missivas – de Valmont (59), de Danceny (60), de Cecile (61), e de madame de Volanges (62) – relatando apenas parcialmente o ocorrido do ponto de vista limitado dos envolvidos e de uma testemunha, aparece, por fim, a explicação da marquesa que, responsável pelos recentes desdobramentos, fornece uma perspectiva abrangente dos fatos, justificando suas motivações, na carta 63. Se madame de Merteuil desperta a desconfiança de madame de Volanges, é para criar obstáculos à paixão juvenil já que o chevalier, segundo a análise de Valmont, não se preocupa em seduzir Cécile porque encontra-se satisfeito como está. Para tirá-lo desse estado de satisfação e assegurar-se de que a jovem virgem seja desvirtuada antes do

casamento com Gercourt, a marquesa revela a existência desse relacionamento amoroso à mãe. Ao fazer isso, a marquesa trai a confiança da moça, mas consegue aproveitar a ocasião para jogar a culpa no confessor, evitando possíveis confissões futuras. Assim, madame de Merteuil não se compromete aos olhos da jovem, que continua a confiar nela.

Uma vez que o motivo da desgraça foi esclarecido, surge a resposta de Danceny a Madame de Volanges, na carta 64. Trata-se da primeira carta híbrida do romance, escrita em conjunto com Valmont, conforme o visconde esclarece em sua carta 66, encaminhada a Merteuil. Na carta 64, o chevalier se recusa a devolver as cartas de Cécile e procura manter visitas esporádicas argumentando que um súbito afastamento despertaria as suspeitas dos criados. Na sequência, Danceny envia a carta 65 a Cécile, apresentando o visconde de Valmont como um amigo disposto a ajudá-los. Privada de pena, tinta, e papel, Cécile escreve uma curta e comovente resposta a lápis (69), no verso da carta recebida.

Tudo isso se passa no curto intervalo de apenas três dias, transcorrido entre os dias 7 e 10 de setembro. Ao todo, nove cartas colaboram para apresentar as causas e consequências imediatas deste acontecimento que será um divisor de águas na vida da Cécile. Dele, decorre a ida da jovem ao castelo de madame de Rosemonde, aproximando-a, assim, do visconde em circunstâncias que levarão ao seu estupro, narrado somente na terceira parte. A viagem de Cécile ao campo a transforma de tal modo que, após sua chegada, a jovem muda de confidente. Com efeito, a carta 75, datada do dia 14 de setembro, constitui a última endereçada a Sophie. O Redator insere uma nota esclarecendo que a correspondência entre as duas amigas persiste, mas que é mais pertinente à antologia, visto que não a enriquece. Se o conteúdo não contribui à narração dos desdobramentos seguintes significa que Cécile cessa de confidenciar suas experiências ao chegar no castelo de madame de Rosemonde, sem dúvida intuindo que a manutenção de uma correspondência

clandestina, expressamente vedada pela mãe, agravada pela perda de sua virgindade nos braços de um notório libertino são confissões que sua amiga do convento não receberia bem – o que indicaria que alguma noção de moralidade persiste em Cécile.

A carta 70 marca, como evocamos acima, o início do caso Prévan, um dos mais relevantes da segunda parte do romance. Libertino notório, Prévan rivaliza com Valmont e desconfia até da respeitável reputação da viúva Merteuil. Gozando de certo prestígio, sua fama libertina não o impede de ser recebido pela alta aristocracia, tal qual o visconde de Valmont. O mesmo não ocorreria, porém, com a marquesa, que é obrigada a disfarçar sua libertinagem sob o véu de sua boa reputação de respeitável viúva. Assim, quando o visconde revela, na carta 70, que Prévan colocou publicamente a reputação de madame de Merteuil em dúvida na ocasião do jantar organizado pela Maréchale, a marquesa decide vingar-se dele. Esse caso, iniciado no dia 11 de setembro se encerra quinze dias depois, no dia 26 de setembro. A conclusão do caso, narrada pela carta 87, marca o final da segunda parte da obra. Ao todo, o caso Prévan mobiliza oito[24] das trinta e sete cartas que constituem a segunda parte do romance, mobilizando, assim, um quinto dessa parte. Ao longo de três cartas (70, 76 e 79) datadas, respectivamente, dos dias 11, 17 e 18 de setembro, Valmont descreve a personagem de Prévan, narrando seu feito mais famoso: a separação de três amigas que tinham a reputação de ser inseparáveis.

Madame de Merteuil também escreve três cartas diretamente relacionadas a Prévan: 74, 85 e 87, datadas dos dias 15, 25 e 26 de setembro. A famosa carta 81, na qual a marquesa tece sua autobiografia, também é motivada pelo caso Prévan. Incomodada com os receios de Valmont, que parece temer o estrago que o sedutor poderia causar na reputação de madame de Merteuil, ela revisita suas origens contando como forjou-se um espírito independente, liberando seu corpo do

[24] São elas: 70, 74, 76, 79, 81, 85, 86, e 87.

controle do masculino. A carta 81 estabelece, ainda, as diferenças entre o comportamento libertino escancarado dos homens, como Valmont e Prévan, comparado à silenciosa e ardilosa libertinagem praticada por madame de Merteuil, que deve limitar sua atuação às sombras.

As cartas 85 e 87, por sua vez, trazem as duas versões antitéticas do caso Prévan: uma versão privada ao confidente Valmont e uma pública a madame de Volanges. A primeira (85), destinada ao visconde, demonstra a superioridade de Merteuil, que se apresenta como algoz de Prévan servindo, também, de alerta a Valmont. Já a segunda (87) é endereçada a Madame de Volanges, que se encarregará de torná-la pública realizando, inclusive, uma leitura coletiva da carta, conforme previra madame de Merteuil. Tendo isso em mente, a marquesa se coloca como vítima da perversidade de Prévan. Interpondo-se entre essas duas versões, a carta 86 assinada pela *Maréchale* reflete a opinião pública geral, mostrando que a marquesa conquistou o respeito e a comiseração generalizada. Michel Delon assinala, a esse respeito, que "a lei mundana queria que a vítima fosse uma mulher", de modo que, tirando proveito dessa situação, "Merteuil inverte a lei a seu favor" (DELON, 1989, p. 63, tradução nossa).

Dentro dessa perspectiva, não é apenas um libertino enquanto indivíduo que a marquesa derrota, mas tudo que ele representa, isto é, a libertinagem masculina que consiste, essencialmente, em seduzir com o intuito de destruir a reputação de uma mulher. Valendo-se disso, a libertina seduz Prévan e, tramando para que a situação simule um assédio sexual, consegue destruir sua reputação ostracizando, ainda que temporariamente, Prévan. As cartas relativas ao caso Prévan, incluindo a história das inseparáveis e a carta 81, visam desmascarar as desigualdades entre homens e mulheres, mostrando que as consequências de suas indiscrições não são equivalentes para ambos os sexos, favorizando infidelidades masculinas ao mesmo tempo que repreende veementemente a liberdade sexual feminina.

Vale lembrar que, “segundo as regras da época, um lado [o masculino] deveria limitar-se a atacar as mulheres em sua reputação” enquanto elas deveriam, por sua vez, contentar-se em “defender sua reputação contra os homens” (CAZENOBE, 1991, p. 296, tradução nossa). Tal era “o jogo banal e injusto em que os ganhos possíveis para as duas partes sem dúvida se equilibrariam se a relação de chances não fosse adulterada pela desigualdade entre as condições do homem e da mulher” (CAZENOBE, 1991, p. 296, tradução nossa). É contra essa convenção social profundamente injusta e desigual, portanto, que a marquesa se insurge ao encontrar um meio de fazer com que um homem pague o mesmo preço que uma mulher por uma aventura amorosa: com a pena de desonra e ostracismo social. A pesquisadora Colette Cazenobe acrescenta ainda que, embora Prévan perca tudo aquilo que uma mulher é obrigada a arriscar para viver um caso amoroso, “à diferença de uma mulher, ele nunca teve consciência desse risco” (CAZENOBE, 1991, p. 297, tradução nossa).

O caso Prévan é um grande triunfo para madame de Merteuil não apenas porque lhe serve para demonstrar toda sua habilidade de dissimulação e manipulação teorizada na carta 81 na prática, mas porque lhe permite ainda reforçar sua reputação ao aniquilar aquele que ousou questioná-la publicamente, saindo fortalecida do duelo libertino. Em sua análise, Todorov calcula que tanto madame de Merteuil quanto Prévan “possuíam os mesmos desejos escondidos e manifestos” e que se a marquesa foi decerto “a mais rápida, ela não era a mais culpada” (TODOROV, 1967, p. 75, tradução nossa), uma vez que seus objetivos iniciais eram idênticos: provar o sabor de uma nova conquista gozando, simultaneamente, do prazer em arruinar a reputação pública do outro. Há, contudo, uma divergência notável, posto que Prévan almeja superar a dificuldade imposta pela resistência de uma viúva de boa reputação, ao passo que a marquesa opta justamente pela “conduta mais perigosa porque era a única que poderia permitir-

lhe valer alguma coisa a seus próprios olhos" (CAZENOBE, 1991, p. 297, tradução nossa). Desse modo, o mérito da marquesa é superior porque sua iniciativa implica uma coragem dispensável a Prévan, que não se arrisca. No mais, ainda que seja desmascarada posteriormente, madame de Merteuil "conserva a satisfação interior de não ter se mostrado covarde" (CAZENOBE, 1991, p. 297, tradução nossa)

Convém ainda lembrar que, na quarta parte, as duas cartas escolhidas por Valmont e Danceny para arruinar definitivamente a credibilidade da marquesa são precisamente as cartas 81 e 85, que revelam a verdade por trás do caso Prévan e sua autobiografia. Tão longo essas duas cartas (81 e 85) se tornam públicas, Prévan, que fora expulso do seu regimento e preso, é absolvido, enquanto madame de Merteuil é condenada, primeiro pelo tribunal da opinião mundana, perdendo, na sequência, seu processo em curso no tribunal judicial. Ocorre que, se os projetos libertinos de Prévan e madame de Merteuil são análogos (um deseja perder o outro por meio de sua sedução), entende-se que a reabilitação do libertino "não é, então, uma justiça suprema, uma ordem superior que se instaura ao final do romance", pois o que se vê é apenas o vão restabelecimento da "moral convencional da sociedade" que a marquesa ousara desafiar (TODOROV, 1967, p. 75, tradução nossa).

Ora, se a marquesa está ciente do perigo potencial que cartas de sua autoria poderiam representar, o que a teria levado a escrever a Valmont as cartas 81 e 85? Tais confissões podem parecer contraditórias na medida em que a própria madame de Merteuil insiste, precisamente na carta 81, sobre os riscos que corre toda mulher e das precauções que toma para evitar ser desmascarada e exposta. A justificativa por trás das temerárias epístolas narrando tanto sua autobiografia quanto o caso Prévan decorre, entretanto, da sua relação com Valmont, que assume "uma dimensão fundamentalmente existencial", como bem lembra Michèle Bokobza-Kahan

(2000, p. 142, tradução nossa). Com efeito, se não fosse pela existência de Valmont, a quem confia seu verdadeiro íntimo, "ela não seria nada, ou melhor, seria somente esse personagem fictício que oferece aos olhos dos outros" (BOKOBZA-KAHAN, 2000, p. 142, tradução nossa). Acrescenta-se, ainda, a natureza vaidosa da marquesa, que não pode deixar de gabar-se do seu grande feito, comparável (se não superior) ao célebre caso das Inseparáveis. Sua plateia se limita, porém, ao único visconde, que sequer comenta o sucesso de madame de Merteuil – talvez porque se sinta ameaçado, e com razão, já que, em última instância, "não é Prévan que é colocado em questão neste texto (85), é o destinatário da carta, Valmont" (BAYARD, 1993, p. 57, tradução nossa). A esse respeito, o crítico Pierre Bayard analisa que "o objeto de sua carta é sua rivalidade com Valmont" na medida em que a marquesa busca "demonstrar uma potência da qual ele ousara duvidar" (BAYARD, 1993, p. 58, tradução nossa).

Ademais, se a marquesa se sente segura o bastante para compartilhar reminiscências tão comprometedoras com Valmont, não é somente porque se trata do seu ex-amante, aliado de longa data, a quem não hesitou em confiar o escandaloso relato de sua aventura amorosa com Belleroche na *petite-maison* (10), é também porque tem conhecimento de um obscuro segredo que lhe permite chantagear o visconde. Uma nota do Redator, na carta 81, chama a atenção para esse detalhe tão sutil que poderia passar desapercebido caso não fosse devidamente assinalado. Ao adiantar que "*on saura dans la suite, Lettre CLIII, non le secret de M. de Valmont, mais à peu près de quel genre il était; et le lecteur sentira qu'on n'a pas pu l'éclaircir davantage sur ce sujet.*" (81), o Redator justifica a confiança da marquesa, tão ciente dos perigos da escrita, o que torna a existência das cartas 81 e 85 verossímil.

Aqui, a natureza do segredo de Valmont que, mais adiante, revela-se ser de cunho político, podendo condená-lo ao exílio, é menos relevante do que a existência de um segredo que sirva à

marquesa para chantagear Valmont, garantindo seu silêncio. Caso contrário, a flagrante "desigualdade entre os sexos faz com que a troca epistolar entre a marquesa e Valmont possa 'matar' madame de Merteuil, sem comprometer seu parceiro masculino" (GOLDZINK, 2001, p. 61, tradução nossa), inviabilizaria toda e qualquer confissão comprometedora da marquesa. Tendo isso em vista, Laclos precisa inventar "um segredo capaz de assegurar o segredo da correspondência" (GOLZDINK, 2001, p. 61, tradução nossa), de modo que a natureza do comércio epistolar entre os libertinos seja plausível. Embora confie que essa ameaça assegure a confidencialidade da sua correspondência com Valmont, a marquesa reconhece, porém, os riscos envolvendo a partilha de seus segredos: "*je vous ai depuis livré tous mes secrets: mais vous savez quels intérêts nous unissent, et si de nous deux, c'est moi qu'on doit taxer d'imprudence*" (81). Efetivamente, ao final do romance, quando já não estão mais unidos por nenhum outro "interesse" além da vingança contra o outro, Valmont entrega as cartas da marquesa a Danceny com a intenção de destrui-la publicamente.

Vale observar que a rivalidade entre o visconde e a marquesa se acentua no decorrer da segunda parte, ainda que eles se aliem para concretizar o projeto de desvirtuamento de Cécile. Afinal, Valmont aceita colaborar com o plano da marquesa, colocando-se não só a sua disposição, como também sob suas ordens. Assim, no dia 17 de setembro, o visconde lhe escreve: "*Dès que je fus assuré que Madame de Volanges n'aurait pas l'occasion de lui parler seule, je songeai <u>à exécuter vos ordres</u>, et je m'occupai des intérêts de votre pupille.*" (76) (grifos nossos). Enquanto idealizadora do plano, madame de Merteuil define a estratégia e comanda as operações.

Em algumas de suas cartas, os libertinos parecem escrever a história de Cécile e Danceny como se estivessem construindo uma narrativa romanesca. A marquesa já se referia a Cécile como "*l'Héroïne de ce nouveau Roman*" (2) desde a abertura da obra. Do mesmo modo, Valmont refere-

se a Danceny como "*ce beau héros de Roman*" (57). Ao criar ocasiões de reconciliação entre os amantes, acrescentando e removendo obstáculos, Merteuil não atua apenas como idealizadora e estrategista, mas como autora de um romance sobre a paixão juvenil de Cécile e do Danceny. O primeiro encontro ocorrido, de acordo a sugestão implícita pela carta 7, na casa da marquesa, não parece ser fortuito. Tudo leva a crer, ao contrário, que madame de Merteuil os reuniu ali para a execução de um dueto precisamente para que se encantassem um pelo outro. Tudo se passa, então, como se Cécile e Danceny fossem meras marionetes cujos fios são puxados por Merteuil, e posteriormente Valmont, que decidem quando, como e por quem vão apaixonar-se, afastar-se, reconciliar-se...

Se é bem verdade que, ao longo da segunda parte, os dois libertinos se comportam mais como aliados do que na primeira, isso se explica pela atuação conjunta relativa ao plano envolvendo Cécile. No que diz respeito às suas demais aventuras, estabelece-se uma relação de competição entre ambos. Embora esse comportamento competitivo fosse perceptível desde a primeira parte (quando Merteuil relata, por exemplo, sua aventura com Belleroche assim que Valmont expressa seu interesse por madame de Tourvel), torna-se cada vez mais evidente e agressivo à medida que a trama avança.

Vale pontuar, a esse respeito, que Merteuil não reage à proeza retórica operada por Valmont na carta 48, e ele mal a parabeniza pelo seu grande triunfo junto a Prévan, permanecendo em silêncio até a carta 96, datada do dia 1º de outubro. Nesta carta, o visconde precede o relato do estupro de Cécile com um parágrafo suscinto evocando por alto a aventura Prévan: "*Je parie bien que, depuis votre aventure, vous attendez chaque jour mes compliments et mes éloges; je ne doute même pas que vous n'ayez pris un peu d'humeur de mon long silence: mais que voulez-vous ?*" (96). A justificativa para seu silêncio limita-se a argumentar que "*j'ai toujours pensé que quand il*

n'y avait plus que des louanges à donner à une femme, on pouvait s'en reposer sur elle, et s'occuper d'autre chose. Cependant je vous remercie pour mon compte, et vous félicite pour le vôtre." (96). Valmont agradece a marquesa pela eliminação do libertino que era seu rival mas, ainda que madame de Merteuil tenha provocado a queda de Prévan, o visconde não parece exultante com o triunfo de sua aliada. Estaria ele preocupado com seu poderio vingativo? Ou estaria, conforme supõe Michel Delon, sofrendo algum tipo de "solidariedade masculina"? Segundo essa interpretação do crítico, "Valmont é incapaz de dessolidarizar-se dos homens que ela [a marquesa] desafia" porque "a rivalidade entre homens tem como base uma solidariedade fundiária" (DELON, 1989, p. 63, tradução nossa).

Os acontecimentos da segunda parte apresentam propostas distintas de libertinagem: a libertinagem do visconde de Valmont, sensorial e passional, e a libertinagem cerebral e racional da marquesa de Merteuil. Isso é evidenciado pelas cartas 71 e 74, tratando da noite de Valmont com a Vicomtesse de M. Em primeira instância, cabe assinalar que o interesse do visconde se deve à concorrência. Com efeito, a viscondessa encontra-se acompanhada tanto pelo marido quanto pelo amante, Vressac. Sendo assim, o visconde espera que a Viscondessa dispense Vressac para passar a noite ao seu lado: "*Je me sentis humilié d'être sacrifié à Vressac, et je résolus de ne le pas souffrir: j'insistai donc.*" (71).

Entretanto, quando a viscondessa tenta retornar ao seu quarto após o enlace amoroso, encontra sua porta trancada, concluindo: "*Ah ! je suis perdue.*" (71). Neste ponto, Valmont admite que: "*Il faut convenir qu'il eût été plaisant de la laisser dans cette situation: mais pouvais-je souffrir qu'une femme fût perdue pour moi, sans l'être par moi ?*" (71). Essa última consideração o impele a ajudar a viscondessa, arrombando a porta do quarto para, depois, fazer o seguinte : "*Je querellai ensuite le mari et l'Amant sur leur sommeil léthargique, en les assurant que les cris*

auxquels j'étais accouru, et mes efforts pour enfoncer la porte, avaient duré au moins cinq minutes." (71). Graças a esse estratagema, Valmont salva a reputação da viscondessa e ainda reconcilia os amantes: "*J'étais dans un moment de bonté; en conséquence, avant de nous séparer, je plaidai la cause de Vressac, et j'amenai le raccommodement.*" (71).

É evidente que tamanha generosidade é meramente circunstancial. Ademais, considerando essa história divertida, o visconde não pede para mantê-la em segredo, autorizando a marquesa a divulgá-la, se quiser: "*Si vous trouvez cette histoire plaisante, je ne vous en demande pas le secret. A présent que je m'en suis amusé, il est juste que le Public ait son tour. Pour le moment, je ne parle que de l'histoire, peut-être bientôt en dirons-nous autant de l'héroïne ?*" (71) (grifos nossos). Note-se que Valmont não pretende revelar a identidade da viscondessa *por ora*, o que não significa necessariamente que não poderá fazê-lo mais adiante. Ainda assim, na segunda parte do romance, o visconde se mostra um pouco mais misericordioso do que a marquesa, impiedosa. Ao responder à carta de Valmont, madame de Merteuil considera essa aventura como uma ocasião para, finalmente, desonrar essa viscondessa, da qual sente ciúmes e com quem gostaria de poder romper socialmente:

> *si l'occasion a pu vous engager, comme je le conçois, à préférer pour le moment le mystère à l'éclat, il faut convenir pourtant que cette femme ne méritait pas un procédé si honnête. J'ai d'ailleurs à m'en plaindre. Le Chevalier de Belleroche la trouve plus jolie que je ne voudrais; et par beaucoup de raisons, je serai bien aise d'avoir un prétexte pour rompre avec elle: or, il n'en est pas de plus commode, que d'avoir à dire: On ne peut plus voir cette femme-là.* (74)

Esse caso ilustra, uma vez mais, toda fragilidade da condição feminina que, exigindo das mulheres uma reputação impecável ao mesmo tempo que tolera e até admira a má reputação de libertinos como Valmont e Prévan, coloca as mulheres em situação de vulnerabilidade e instabilidade social. A aventura da viscondessa cumpre, assim, o propósito de dimensionar os riscos que correm as mulheres que subtraem, furtivamente, seus corpos do controle patriarcal, como ocorre com a viscondessa, a marquesa, e as amigas inseparáveis arruinadas por Prévan. Diante desse risco, as precauções de madame de Merteuil se justificam e explicam por que é a única que escapa ao jugo dos homens libertinos, tornando-se uma mulher de exceção.

Tanto o caso Prévan quanto o caso da viscondessa fortalecem a caracterização de madame de Merteuil enquanto uma personagem pragmática, fria, impiedosa e vingativa. Se Valmont parece menos perigoso do que ela, é também porque corre menos perigo, sendo, portanto, também menos precavido. As duas aventuras libertinas presentes na segunda parte constituem digressões, enquanto progridem, paralelamente, as tramas de Cécile e Danceny e de Valmont e Tourvel. Tais digressões contribuem para o aprofundamento do caráter dos libertinos e para o acirramento das tensões entre os aliados que rivalizam com suas respectivas aventuras.

Essas digressões indicam ainda que a libertinagem cria boas histórias que merecem ser contadas. Além de sedutores, a marquesa e o visconde se comportam como autores e narradores de suas aventuras amorosas e do romance entre Cécile e Danceny. Assim, ao narrar sua aventura com a viscondessa, Valmont a considera um agradável divertimento ("*plaisante*", diz ele), por isso gostaria que se tornasse pública. Da mesma maneira, a notoriedade de Prévan tem suas origens na história das "inseparáveis" separadas pelo libertino. Ao contar essa história, Valmont insiste que todos a conhecem, de modo que essa dimensão do público importa. Assim, ação libertina envolve, para além da atuação no campo da sedução, a criação e contação de boas histórias. Contudo, se a

libertinagem praticada pelos homens tem um alcance público e coletivo, a libertinagem feminina, de caráter excepcional, precisa manter-se oculta e secreta. Cedendo à tentação, a marquesa não resiste e desvela detalhes do caso Prévan para seu confidente-concorrente Valmont. Para os demais, todavia, a versão oficial dos acontecimentos segue a *doxa*, e a marquesa adota a posição convencionalmente atribuída a mulher: a vítima.

A trama relativa à sedução de madame de Tourvel perde espaço na segunda parte do romance. A jovem já não envia, tampouco recebe, cartas a sua confidente, madame de Volanges, que se junta à pequena sociedade reunida no castelo de madame de Rosemonde. Essa trama de sedução se restringe, assim, à única correspondência entre o visconde e madame de Tourvel e às raras novidades que Valmont encaminha à marquesa. Isso é relevante na medida em que alimenta a impressão de que o projeto de sedução do visconde está estagnado ou caminha a passos lentos.

Dado que a segunda parte está repleta de acontecimentos relativos às outras tramas – tais quais: a descoberta das cartas de Danceny, a ida de Cécile ao campo, a aventura de Valmont com a Vicomtesse de M., e o caso de Prévan – esse efeito de lentidão se acentua. O único evento que contribui ao avanço da intriga de madame de Tourvel é o regresso do visconde ao castelo da tia. Após duas semanas afastado, Valmont retorna à casa de madame de Rosemonde, para a surpresa de madame de Tourvel, cuja reação é retratada pelo visconde na carta 76, datada do dia 17 de setembro. De volta ao castelo de madame de Rosemonde, Valmont escreve somente duas cartas a madame de Tourvel (77 e 83) e recebe uma única resposta (a carta 78) que o repreende por ter violado sua promessa ao regressar. Como veremos, a terceira parte acelera consideravelmente o andamento dessa trama de sedução ao mesmo tempo que resolve, bruscamente, a questão do desvirtuamento de Cécile.

Tabela das cartas da Segunda Parte de *As ligações perigosas*:

	Autor	**Destinatário**	**Data**	**Local**	**Assunto**
51	Merteuil	Valmont	2/09	De…	Irritada com o atraso de Valmont que não apareceu, explica que Cécile foi confessar-se.
52	Valmont	Tourvel	3/09	De…	Carta de "amor", afirmando que Tourvel está sendo injusta e cruel.
53	Valmont	Merteuil	3/09	De…	Relata seu encontro com Danceny, obteve apenas meia-confissão. Avisa que não irá encontrá-la.
54	Merteuil	Valmont	4/09	De…	Fala do encontro armado para a reconciliação de Cécile e Danceny.
55	Cécile	Sophie	4/09	De…	Conta que reatou com Danceny.
56	Tourvel	Valmont	5/09	De…	Resiste, evocando "obstáculos insuperáveis" ao amor de Valmont.
57	Valmont	Merteuil	5/09	De…	Observa que faltam obstáculos a Danceny.
58	Valmont	Tourvel	7/09	De…	Tenta convencê-la a deixar-se amar.
59	Valmont	Merteuil	8/09	De…	Quer saber do que se trata o "radotage de Danceny", que Valmont não compreende. Valmont e Merteuil ainda não se encontraram.
60	Danceny	Valmont	8/09	De…	Diz que tudo está perdido sem, porém, explicar o motivo.

61	Cécile	Sophie	**7/09**	De…	Conta que a mãe descobriu as cartas de Danceny em seu secretário.
62	Volanges	Danceny	**7/09**	De…	Pede as cartas de Cécile de volta e o proíbe suas visitas à casa.
63	Merteuil	Valmont	9/09	De…	Revela que contou tudo a Volanges como intuito de criar obstáculos.
64	Danceny	Volanges	9/09	De…	Co-escrita com Valmont. Se recusa a devolver as cartas de Cécile.
65	Danceny	Cécile	9/09	De…	Apresenta Valmont como um amigo de confiança que irá ajudá-los.
66	Valmont	Merteuil	9/09	De…	Revela que participou da redação da carta de Danceny a Volanges.
67	Tourvel	Valmont	9/09	De…	Convida o visconde a aceitar sua amizade, no lugar de amor.
68	Valmont	Tourvel	10/09	De…	Rejeita a sugestão de Tourvel: " *Non, Mme, je ne serai point votre ami.*"
69	Cécile	Danceny	10/09	De…	Resposta de Cécile a lápis (não dispõe de material para escrever).
70	Valmont	Merteuil	11/09	De…	Início do caso Prévan: Valmont alerta a marquesa das desconfianças do libertino Prévan.
71	Valmont	Merteuil	13/09	Château	Digressão da Vicomtesse de M., que passa a noite com Valmont.

72	Danceny	Cécile	**11/09**	Paris	Apresenta Valmont como aliado, pedindo a Cécile que confie nele.
73	Valmont	Cécile	14/09	Château	Carta impessoal e pragmática contendo conselhos práticos a Cécile.
74	Merteuil	Valmont	15/09	Paris	Deseja mais informações sobre Prévan.
75	Cécile	Sophie	**14/09**	Château	Última carta a Sophie. Apenas a parte sobre Valmont é acessível.
76	Valmont	Merteuil	17/09	Château	Fala mais de Prévan e narra a reação de Tourvel ao seu retorno.
77	Valmont	Tourvel	**15/09**	De…	Se queixa da reação de Tourvel ao seu regresso.
78	Tourvel	Valmont	**16/09**	De…	Se queixa do retorno inesperado de Valmont.
79	Valmont	Merteuil	18/09	De…	Conta a história das "Inséparables", separadas por Prévan.
80	Danceny	Cécile	18/09	Paris	Se queixa que Cécile não lhe escreve mais.
81	Merteuil	Valmont	20/09	De…	Autobiografia de Merteuil, irritada com a preocupação de Valmont.
82	Cécile	Danceny	21/09	Château	Triste com a carta de Danceny, explica que é difícil escrever.
83	Valmont	Tourvel	23/09	Château	Carta de “amor” a Tourvel.
84	Valmont	Cécile	24/09	De…	Dificuldades para entregar as cartas de Danceny, sugere plano da chave.

85	Merteuil	Valmont	25/09	Paris	Conta o final do Caso Prévan: como o seduziu e conseguiu arruiná-lo.
86	Maréchale	Merteuil	25/09	Paris	Expressa sua solidariedade à marquesa, marcando que a opinião pública lhe é favorável.
87	Merteuil	Volanges	26/09	Paris	Conta a versão "oficial" do Caso Prévan, apresentando-se como vítima do libertino.

d) Estudo Analítico da Terceira Parte (88 a 124):

A terceira parte dura um mês, estendendo-se do dia 26 de setembro ao dia 25 de outubro. Assim como a primeira, abre-se com uma carta de Cécile, recusando-se a entregar a chave de seu quarto a Valmont (88). Já na carta 96, Valmont avisa Merteuil que Cécile já não é mais virgem: "*la tendre amoureuse [...] a cédé d'abord et fini par consentir: non pas qu'après ce premier moment les reproches et les larmes ne soient revenus de concert; j'ignore s'ils étaient vrais ou feints*" (96). A brevidade do intervalo de apenas cinco dias transcorridos entre o momento em que Cécile se recusa a entregar a chave a Valmont e a noite do dia 1º de outubro em que ele penetra furtivamente em seu quarto, agregada à recusa ignorada de Cécile, reforçada pelas suas lágrimas e objeções, conferem à cena um caráter repentino e brutal. Difícil de suportar, essa cena violenta é contada uma segunda vez, na sequência, desta vez na versão mais alusiva e mais comovente de Cécile, que relata o episódio na carta 97, também endereçada à marquesa: "*Enfin après... vous m'exempterez bien de dire le reste; mais je suis malheureuse autant qu'on puisse l'être. Ce que je me reproche le plus [...] c'est que j'ai peur de ne pas m'être défendue autant que je le pouvais.*" (97). Primeiro, o leitor é confrontado com a versão do carrasco (96) para, em seguida, acessar à

versão de sua vítima (97). Com exceção da carta 90, de madame de Tourvel ao visconde, toda a sequência das cartas 88 a 97 explica a sucessão de acontecimentos que culmina nessa cena cujo "estupro é afirmado pelas duas narrativas que dão dele uma versão similar" (BAYARD, 1993, p. 48, tradução nossa).

Na manhã que segue o ocorrido, madame de Volanges identifica o desamparo da filha: "*pour la première fois, sa mère, alarmée de ce changement extrême, lui témoignait un intérêt assez tendre*" (96), anota Valmont. A carta 98 expõe a perspectiva dessa mãe que, ignorando o que houve, supõe que a tristeza da filha esteja relacionada a Danceny*:* "*elle se précipita dans mes bras en me disant qu'elle était bien malheureuse; et elle pleura aux sanglots. Je ne puis vous rendre la peine qu'elle m'a faite;* […] *il n'en est pas moins clair que c'est cette malheureuse passion qui la tourmente.*" (98). Preocupada com sua saúde, madame de Volanges cogita, pela primeira vez, desfazer o acordo com monsieur de Gercourt para acertar um casamento entre o chevalier Danceny e sua filha: "*Mais enfin, Danceny est d'une aussi bonne maison que lui; il ne lui cède en rien pour les qualités personnelles; il a sur M. de Gercourt l'avantage d'aimer et d'être aimé: il n'est pas riche à la vérité; mais ma fille ne l'est-elle pas assez pour eux deux ?*" (98). Incapaz, porém, de tomar essa decisão sozinha, madame de Volanges recorre à marquesa, a quem escreve pedindo conselho. O experiente Valmont também solicita, na carta 99, a intervenção de madame de Merteuil, já que Cécile trancou a porta do quarto por dentro, negando-se a recebê-lo. A marquesa responde, no dia 4 de outubro, com três cartas sequenciais.

Na carta 104, a marquesa dissuade madame de Volanges de anular o casamento com Gercourt: "*vous voulez sacrifier le mariage avantageux que votre prudence avait ménagé pour elle !*" (104), afinal, essa boda é essencial à sua vingança, sem ela não haveria como ridicularizá-lo por intermédio de sua futura esposa, Cécile que a essa altura já perdeu a virgindade. Em sua

igualmente cínica e perversa carta 105, madame de Merteuil manipula a jovem minimizando a gravidade de suas acusações contra Valmont (na carta 97) para persuadi-la a manter relações com o visconde: "*Vous tâcherez donc, si vous êtes sage, de vous raccommoder avec Valmont, qui doit être très en colère contre vous; et comme il faut savoir réparer ses sottises, ne craignez pas de lui faire quelques avances;*" (105). Nessa mesma epístola, a marquesa ainda mente a Cécile para convencê-la de que sua mãe está desconfiada e planeja mandá-la de volta ao convento, impedindo que se estabeleça um relacionamento de confiança entre mãe e filha.

O desprezo da marquesa por Cécile aflora, entretanto, na carta 106, destinada a Valmont, o que explica a rispidez e crueldade da carta anterior, 105. Se a reação de Cécile incomoda Merteuil, que se "*désintéresse entièrement sur son compte*" (106), é porque esta pensa identificar nela "*une sotte ingénuité*" que persiste após a perda da virgindade, concluindo que o esforço de uma educação libertina produziria apenas "*une femme facile*" (106). Cécile lhe responde na carta 109, datada do dia 10 de outubro, quase uma semana depois: "*Je vois bien que ce que je croyais un si grand malheur n'en est presque pas un; et il faut avouer qu'il y a bien du plaisir; de façon que je ne m'afflige presque plus.* […] *A présent, Madame, j'espère que vous ne me gronderez plus*." (109). Obediente, essa resposta constitui a última carta efetiva de Cécile no romance: "*Adieu, ma bien bonne amie; je vous remercie bien, et je vous promets que je n'oublierai jamais toutes vos bontés pour moi.*" (109). Ainda que assine mais duas cartas 117 e 156, ambas lhe foram ditadas pelo visconde, parodiando seu estilo. Com isso, Valmont se apossa tanto do corpo, quanto da voz de Cécile, conforme analisaremos detidamente na terceira parte desta tese.

Quanto ao chevalier Danceny, que tanto lhe escrevia na segunda parte, atormentado pela distância e pela falta de notícias, ele passa a mandar menos cartas. Além de sua decisiva, ainda que inconsciente, participação no estupro de Cécile, desempenhada nas cartas 92 e 93, Danceny

escreve apenas duas outras missivas nesta terceira parte. A carta 116, endereçada a Cécile, conta-lhe que madame de Merteuil deixou Paris revelando um recente, porém nítido, apego à marquesa: "*que cette femme est aimable et quel charme flatteur elle sait donner à l'amitié !*" (116). Logo em seguida, a carta 118, escrita dois dias depois, em 19 de outubro, exalta os sentimentos que Danceny, imaturo, persiste em tomar por laços de amizade, embora expresse a falta que sente de madame de Merteuil nos seguintes termos: "*Si j'en crois mon Almanach, il n'y a, mon adorable amie, que deux jours que vous êtes absente; mais si j'en crois mon cœur, il y a deux siècles.*" (118).

Desde a carta 113, a marquesa anunciara ao visconde sua decisão de seduzir Danceny, sua mais nova conquista. Observa-se que a carta 113 data do dia 15 de outubro enquanto as cartas 116 e 118, nas quais o encantamento do jovem pela marquesa é palpável, datam dos dias 17 e 19 de outubro, respectivamente. Portanto, apenas três dias separam a carta da marquesa de Merteuil anunciando seu plano de sedução e a carta enamorada de Danceny. Diante disso, conclui-se que a marquesa é mesmo uma sedutora habilidosa a ponto de fazer uma conquista tão célere quanto essa ou que ela já vinha seduzindo silenciosamente o rapaz, comunicando esse novo projeto de sedução tardiamente ao visconde. No primeiro caso, isso reforçaria seu êxito na arte da libertinagem, já, no segundo, isso indicaria que Valmont já não é mais um confidente tão íntimo de madame de Merteuil, que age na surdina, sem compartilhar todas as suas intenções.

A trama de Cécile conta, ainda, com duas reviravoltas. A primeira surge na carta 111, quando Gercourt escreve a Madame de Volanges para adiar novamente a data do casamento: "*Peut-être aussi serait-il plus convenable d'attendre l'hiver pour ce mariage;*" (111). A segunda é que Cécile engravidou, dado que Valmont explica, na carta 115: "*J'ai déjà un premier indice que le mari de mon écolière ne courra pas le risque de mourir sans postérité; et que le Chef de la maison de Gercourt ne sera à l'avenir qu'un Cadet de celle de Valmont.*" (115). Cabe pontuar que

o visconde precisaria ser realmente muito perspicaz para notar essa gravidez, uma vez que essa carta data do dia 19 de outubro e que sua primeira noite com Cécile ocorreu no dia 30 de setembro, há apenas três semanas. Ao receber a notícia, madame de Merteuil não se manifesta de imediato.

Ao longo da terceira parte, nota-se que a marquesa reduz o volume de cartas endereçadas a Valmont, escrevendo-lhe menos. Das cinco cartas que envia, somente duas estão destinadas ao visconde: as cartas 106 e 113. A título de comparação, vale lembrar que as demais partes da obra contam todas com seis cartas da marquesa a Valmont (já que na quarta parte a sétima carta é apenas um bilhete de três palavras), de modo que as duas únicas cartas encaminhadas a Valmont na terceira parte destoam do restante. Diante desse comércio epistolar drasticamente reduzido, pode-se deduzir que suas relações com Valmont vão se tornando mais distantes e frias no decorrer da terceira parte. Se a quarta parte retoma uma troca de cartas mais assídua é por conta do contexto bélico e das tensões crescentes entre os libertinos.

Depois da calorosa recepção ao desvirtuamento de Cécile, enviada no dia 4 de outubro, "*A merveille, Vicomte, et pour le coup, je vous aime à la fureur !*" (106), a marquesa só volta a escrever-lhe na carta 113, datada do dia 15 de outubro. Espelhando a carta 70, onde Valmont a alertara do questionamento de Prévan acerca da reputação recatada de madame de Merteuil, a carta 113 informa agora o visconde que sua reputação libertina corre perigo: "*Je crois devoir vous prévenir, Vicomte, qu'on commence à s'occuper de vous à Paris; qu'on y remarque votre absence, et que déjà on en devine la cause.*" (113). Em sua carta, a marquesa procura convencê-lo a regressar a Paris, inclusive zombando dele, como mostra o seguinte comentário a respeito de sua tia, madame de Rosemonde: "*Je m'arrête là; car à présent que vous vous enflammez si vite et si moralement, j'aurais peur que vous ne devinssiez subitement amoureux de votre vieille tante*" (113).

Em resposta, um inabitual silêncio de onze dias marca o início de um espaçamento maior entre as cartas de Valmont e as respostas da marquesa, criando um afastamento que sugere um certo ressentimento de sua parte. Com efeito, as tensões estão mais acirradas entre o casal de libertinos, que discorda cada vez mais, de modo que Valmont inicia sua carta 115 observando precisamente o seguinte:

> *C'est une chose inconcevable, ma belle amie, comme aussitôt qu'on s'éloigne, on cesse facilement de s'entendre. Tant que j'étais auprès de vous, nous n'avions jamais qu'un même sentiment, une même façon de voir; et parce que, depuis près de trois mois, je ne vous vois plus, nous ne sommes plus du même avis sur rien.* (115)

Em paralelo ao plano desvirtuamento de Cécile, corre a sedução de madame de Tourvel, que parecia estagnada na segunda parte. Ora, a terceira parte se abre mostrando Valmont seguro dos sentimentos que madame de Tourvel já manifesta por ele e, consequentemente, de sua vitória próxima. Na carta 99, datada do dia 2 de outubro, Valmont relata a seguinte cena a madame de Merteuil:

> *Ma belle amie, les beaux yeux se sont en effet levés sur moi, la bouche céleste a même prononcé: « Eh bien ! oui, je... » Mais tout à coup le regard s'est éteint, la voix a manqué, et cette femme adorable est tombée dans mes bras. A peine avais-je eu le temps de l'y recevoir, que se dégageant avec une force convulsive, la vue égarée, et les mains élevées vers le Ciel... « Dieu... ô mon Dieu, sauvez-moi » , s'est-elle écriée; et sur-le-champ, plus prompte que l'éclair, elle était à genoux à dix pas de moi. Je l'entendais prête à suffoquer.*

Je me suis avancé pour la secourir; mais elle, prenant mes mains qu'elle baignait de pleurs, quelquefois même embrassant mes genoux: « Oui, ce sera vous, disait-elle, ce sera vous qui me sauverez ! Vous ne voulez pas ma mort, laissez-moi; sauvez-moi; laissez-moi; au nom de Dieu, laissez-moi ! » (99)

O colapso da Presidente e suas falas transcritas no discurso direto indicam que, apaixonada pelo visconde, a jovem sente-se à beira do precipício. Não lhe restando mais forças para lutar contra essa paixão, madame de Tourvel implora que Valmont a salve, ou seja, deixe-a em paz. Contrariando todas as expectativas, o libertino, que desenvolveu um apreço incomum pela lentidão – "*jamais je n'avais goûté le plaisir que j'éprouve dans ces lenteurs prétendues*" (96) –, atende o pedido da jovem: "*J'étais, je l'avoue, vivement ému, et je crois que j'aurais consenti à sa demande, quand les circonstances ne m'y auraient pas forcé. Ce qu'il y a de vrai, c'est qu'après lui avoir donné quelques secours, je l'ai laissée comme elle m'en priait, et que je m'en félicite.*" (99). Uma sequência de cinco cartas – da carta 99 a 103 – interrompe a trama de Cécile, desvirginada na cata 96 e 97, para dar continuidade à trama de madame de Tourvel e Valmont.

Enquanto, na segunda parte, o evento perturbador fora o inesperado retorno do libertino ao castelo de madame de Rosemonde, na terceira parte, o maior acontecimento relativo à trama de sedução da Presidente é, inversamente, a fuga precipitada de madame de Tourvel deixando o mesmo castelo na calada da noite. Na carta 102, primeira carta da obra destinada a madame de Rosemonde, madame de Tourvel explica os motivos por trás de sua partida, no dia 3 de outubro: "*Vous serez bien étonnée, Madame, en apprenant que je pars de chez vous aussi précipitamment. Cette démarche va vous paraître bien extraordinaire: mais que votre surprise va redoubler encore quand vous en saurez les raisons !*" (102). Sem nomear Valmont, madame de Tourvel confessa

seu amor a madame de Rosemonde: "*j'aime, oui, j'aime éperdument. Hélas ! ce mot que j'écris pour la première fois, ce mot si souvent demandé sans être obtenu, je payerais de ma vie la douceur de pouvoir une fois seulement le faire entendre à celui qui l'inspire; et pourtant il faut le refuser sans cesse !*" (102). Dessa forma, a tão aguardada carta de amor de madame de Tourvel ao visconde não existe, o leitor deve contentar-se com essa declaração a um terceiro, sua nova confidente, madame de Rosemonde. Ao longo da terceira parte, essa correspondência, até o momento inédita, conta com oito cartas no total, quatro da Presidente e quatro de madame de Rosemonde. Ainda que tenha trocado de confidente, preferindo a indulgência e sabedoria de madame de Rosemonde, note-se que, ao afastar-se de Valmont, madame de Tourvel segue o conselho que madame de Volanges lhe dera na primeira parte do romance.

O visconde, por sua vez, descobre, ao acordar na manhã do dia 3 de outubro que madame de Tourvel o deixou: "*Mon amie, je suis joué, trahi, perdu; je suis au désespoir: Madame de Tourvel est partie. Elle est partie, et je ne l'ai pas su !*" (100). Embora essa carta de Valmont seja escrita algumas horas após a carta 102, de madame de Tourvel, ela se situa na posição da carta 100, aparecendo anteriormente no romance. Isso é relevante na medida em que o leitor é confrontado com duas cartas sucessivas do visconde: a carta 99, que anuncia sua vitória próxima, e a carta 100, manifestando a derrota que representa a partida de madame de Tourvel.

Tanto Cécile quanto madame de Tourvel reagem imediatamente às efêmeras conquistas de Valmont. Se o libertino efetivamente tira a virgindade de Cécile invadindo o seu quatro de madrugada, encontra a porta trancada por dentro logo no dia seguinte. De modo análogo, embora tenha finalmente obtido a confissão de madame de Tourvel admitindo seu amor por ele, é confrontado com sua fuga já no dia seguinte. Assim, as duas não se contentam em reagir, elas lhe escapam. Para agravar a situação, o libertino não anteviu nenhuma reação por parte de suas vítimas.

Esse fracasso, ainda que momentâneo pois será eventualmente remediado em ambos os casos, segue o triunfo da marquesa junto a Prévan, de modo que madame de Merteuil parece superior a Valmont, cujas empreitadas libertinas menos bem sucedidas o colocam em posição de inferioridade com relação a ela.

Valmont reage à brusca partida de madame de Tourvel mandando imediatamente seu chasseur Azolan a Paris. Na carta 101, o criado recebe instruções precisas para espiar madame de Tourvel e reportar seu cotidiano nos mínimos detalhes ao visconde:

> *Il faut que vous m'instruisiez de tout ce qui se passe chez Madame de Tourvel: de sa santé, si elle dort; si elle est triste ou gaie; si elle sort souvent, et chez qui elle va; si elle reçoit du monde chez elle, et qui y vient; à quoi elle passe son temps, si elle a de l'humeur avec ses Femmes, particulièrement avec celle qu'elle avait amenée ici; ce qu'elle fait, quand elle est seule; si, quand elle lit, elle lit de suite, ou si elle interrompt sa lecture pour rêver; de même quand elle écrit.* (101)

Azolan cumpre as ordens de Valmont e lhe escreve, às 23 horas do dia 5 de outubro, a carta 107, narrando o triste dia a dia de madame de Tourvel do ponto de vista de um observador externo. Sua perspectiva completa a versão de madame de Tourvel sobre seu estado de espírito a madame de Rosemonde, enriquecendo-a. Na carta 115, datada do dia 19 de outubro, Valmont explica que pensou numa maneira de rever madame de Tourvel, mas não revela seu plano à marquesa: "*Je n'ai absolument besoin, pour réussir, que de me rapprocher d'elle, et mes moyens sont trouvés.*" (115).

A carta 119, datada do dia 20 de outubro, conta que o visconde tem visitado a Capela: "*Je l'ai pourtant rencontré ce matin, où je ne l'attendais guère. C'est dans ma Chapelle […] J'ai appris*

aujourd'hui que depuis quatre jours il y va régulièrement entendre la Messe." (119). Trata-se de uma missiva assinada por madame de Rosemonde que colabora, talvez sem dar-se conta desse fato, com o sobrinho para a queda de sua estimada amiga, transmitindo-lhe todas as informações que o visconde quer passar. Aproveitando-se que sua tia substituiu madame de Volanges assumindo o papel de confidente de madame de Tourvel, Valmont age de maneira a fazê-las crer que a conversão do libertino é sincera e que sua melancolia é tal que coloca sua vida em risco. Assim como o chevalier Danceny fora previamente instrumentalizado por Valmont, no início da terceira parte, contribuindo indiretamente à viabilização do estupro de Cécile, madame de Rosemonde ajuda agora seu sobrinho com a conquista de madame de Tourvel. Enquanto a juventude pode, em parte, justificar a ingenuidade de Danceny, "o papel de intermediário que ela [madame de Rosemonde] desempenha após a partida da Présidente não condiz com uma mulher de sua experiência, inteligente e prudente" (CAZENOBE, 1991, p. 425, tradução nossa).

Diante disso, convém efetivamente questionar, como o faz em sua análise Colette Cazenobe, esse comportamento de madame de Rosemonde que, do alto de seus 84 anos de experiência e do íntimo conhecimento acerca dos envolvidos (conhece tanto o caráter de seu sobrinho quanto a sensibilidade de sua amiga), comete uma série de imprudências, a começar por reuni-los em seu castelo (CAZENOBE, 1991, p. 424, tradução nossa). Admitindo que esse encontro se deva ao "acaso", segundo a interpretação fornecida por Valmont, à medida que a estadia de seus convidados se prolonga, madame de Rosemonde não ignora as investidas de Valmont, tampouco os sentimentos que madame de Tourvel nutre pelo seu sobrinho. Tendo isso em vista, "madame de Rosemonde deixou os eventos seguirem o seu curso, testemunha comovida, talvez, mas passiva até a cumplicidade." (CAZENOBE, 1991, p. 426, tradução nossa).

Uma vez que madame de Tourvel encontra forças para deixar o castelo e cortar toda correspondência com o visconde, madame de Rosemonde, alarmada pela melancolia que parece tomar conta do sobrinho, reduz a distância entre o casal ao permitir que a atuação de Valmont continue a afetar sua amiga por seu intermédio, tornando-se, ainda que involuntariamente, cúmplice do visconde, conforme aponta Colette Cazenobe (CAZENOBE, 1991, p. 426, tradução nossa). Nota-se, com efeito, que as preocupações de madame de Rosemonde se sobrepõem de tal forma que os papéis se invertem: madame de Tourvel passa a ser sua confidente ao receber cartas contendo notícias do visconde, repletas de detalhes comoventes que só podem contribuir à sua queda futura. Tais circunstâncias convidam a uma releitura da personagem de madame de Rosemonde, convencionalmente associada à voz da experiência e da sabedoria, na medida em que "modificam a apreciação que se pode ter sobre a nobre e compassiva benevolência que ela concede à mulher decaída" (CAZENOBE, 1991, p. 426, tradução nossa).

A carta 120, datada do dia 22 de outubro, esclarece enfim as intenções de Valmont, permitindo-nos inferir o seu plano. Nela, o visconde escreve ao Padre Anselmo, o confessor de madame de Tourvel, solicitando sua mediação na esperança de obter uma entrevista com a jovem: "*Je vous prie donc, Monsieur, de vouloir bien l'informer de mes nouvelles résolutions, et de lui demander pour moi une entrevue particulière*" (120). Mobilizado para atuar a favor da causa de Valmont, o padre Anselmo também desempenha o papel de cúmplice do visconde, servindo-lhe com eficácia e diligência. Afinal, já no dia 25 de outubro, o padre envia a carta 123 avisando que venceu as reticências da Presidente, que finalmente concordou em encontrar-se pessoalmente com Valmont:

Quelque attachée que je l'aie trouvée au parti sage qu'elle avait pris d'abord, sur ce que je lui ai remontré qu'elle risquait peut-être par son refus de mettre obstacle à votre heureux retour, et de s'opposer ainsi, en quelque sorte, aux vues miséricordieuses de la Providence, elle a consenti à recevoir votre visite (123)

A última carta da terceira parte, assim como na primeira parte, dá a palavra a madame de Tourvel, que acredita na honestidade das intenções de Valmont: "*Là, je l'entendrai me dire lui-même que je ne lui suis plus rien, que l'impression faible et passagère que j'avais faite sur lui est entièrement effacée !*" (124). A terceira parte se encerra, portanto, no dia 25 de outubro, na expectativa desse reencontro entre o visconde e madame de Tourvel. Valmont pretende passar-se por libertino arrependido, o leitor atento já adivinha, porém, o plano do visconde e o lamento de madame de Tourvel na carta 124 não parecem um bom augúrio, a despeito das boas resoluções da Presidente:

"*ces Lettres qu'il ne se soucie plus de garder, je les conserverai précieusement. Je m'imposerai la honte de les relire chaque jour, jusqu'à ce que mes larmes en aient effacé les dernières traces; et les siennes, je les brûlerai comme infectées du poison dangereux qui a corrompu mon âme.*" (124).

Tabela das cartas da Terceira Parte de *As ligações perigosas*:

	Autor	**Destinatário**	**Data**	**Local**	**Assunto**
88	Cécile	Valmont	26/09	De…	Se recusa a entregar a chave do seu quarto, preferindo esperar mais tempo para receber as cartas de Danceny, se necessário.
89	Valmont	Danceny	26/09	Château	Diz ter encontrado um "meio simples, cômodo e seguro" de assegurar a correspondência amorosa com Cécile, mas que a moça se recusa a aceitá-los, sugerindo que esteja desinteressada.
90	Tourvel	Valmont	27/09	De…	Começa a adotar um tom mais brando com Valmont.
91	Valmont	Tourvel	27/09	De…	Carta de “amor”.
92	Danceny	Valmont	27/09	Paris	Preocupado, desconfiado que Cécile já não o ame mais, pede desculpas a Valmont por ela.
93	Danceny	Cécile	27/09	Paris	Pede a Cécile que obedeça a Valmont, fazendo o que ele pedir.
94	Cécile	Danceny	28/09	Château	Triste com a reação de Danceny, avisa que fará o que desejam.
95	Cécile	Valmont	28/09	De…	Aceita entregar a chave de seu quarto a Valmont.

96	Valmont	Merteuil	1/10	Château	Estupro de Cécile do ponto de vista do abusador.
97	Cécile	Merteuil	1/10	Château	Estupro de Cécile do ponto de vista da vítima que, desamparada, pede ajuda a Merteuil.
98	Volanges	Merteuil	2/10	Château	Preocupada com Cécile, considera acertar um casamento com Danceny.
99	Valmont	Merteuil	2/10	Château	Cécile se recusa a recebê-lo, trancando a porta do seu quarto. Enquanto isso, Tourvel se declara, mas pede que Valmont a poupe.
100	Valmont	Merteuil	3/10	Château	Partida inesperada de Tourvel.
101	Valmont	Azolan	3/10	Château	Envia instruções para espiar o cotidiano de Tourvel.
102	Tourvel	Rosemonde	3/10, 1h	De…	Explica sua partida precipitada porque está apaixonada, omite o nome de Valmont. Primeira carta destinada a Rosemonde na obra.
103	Rosemonde	Tourvel	3/10	Château	Mostra-se indulgente e compreensiva com Tourvel.
104	Merteuil	Volanges	4/10	Paris	Dissuade Volanges de anular o casamento com Gercourt.
105	Merteuil	Cécile	4/10	Paris	Faz Cécile questionar a agressão sexual sofrida, aconselha a moça a manter relações com Valmont e a não confiar em sua mãe.

106	Merteuil	Valmont	4/10	Paris	Parabeniza Valmont por ter desvirginado Cécile e garante que a carta enviada à moça o ajudará.
107	Azolan	Valmont	5/10, 23h	Paris	Relatório detalhando a triste vida de Tourvel.
108	Tourvel	Rosemonde	5/10	Paris	Curiosa: deseja saber como Valmont reagiu à sua partida.
109	Cécile	Merteuil	10/10	Château	Aceita e agradece os conselhos da marquesa. Devolve-lhe, como instruído, a carta 105 à marquesa.
110	Valmont	Merteuil	11/10	Château	Progressos com Tourvel (à distância) e Cécile (educação libertina).
111	Gercourt	Volanges	**10/10**	Bastia	Adia casamento com Cécile para viajar à Itália com um amigo.
112	Rosemonde	Tourvel	14/10	Château	Relata dores e dificuldades para escrever. Descreve o estado deprimido e misantropo de Valmont.
113	Merteuil	Valmont	15/10	Paris	Alerta Valmont de que sua ausência prolongada chama a atenção e ameaçando sua reputação. Anuncia sua nova conquista: Danceny.
114	Tourvel	Rosemonde	16/10	Paris	Alarmada com o estado de saúde e as intenções de Valmont.

115	Valmont	Merteuil	**19/10**	Château	Conta que Cécile está grávida e que encontrou um jeito de rever Tourvel (mas não diz o que é).
116	Danceny	Cécile	**17/10**	Paris	Conta-lhe que Merteuil foi para o campo, e sente saudades dela.
117	Cécile	Danceny	18/10	Château	Ditada por Valmont: elogia o libertino e se queixa de Danceny.
118	Danceny	Merteuil	19/10	Paris	Lamenta sua ausência aguardando ansiosamente seu retorno.
119	Rosemonde	Tourvel	20/10	Château	Narra a mudança de hábitos de Valmont, que agora vai à capela diariamente: aparente conversão do libertino.
120	Valmont	P. Anselme	22/10	Château	Afirma estar arrependido e desejar uma entrevista particular com Tourvel (autorizando o padre a mostrar-lhe essa carta).
121	Merteuil	Danceny	22/10	Château	Parece "ofendida" com a linguagem ambígua da última carta de Danceny (amorosa), pede que mude de atitude (manipulação).
122	Rosemonde	Tourvel	25/10	Château	Manipulada, relata sua preocupação diante da apatia e do sofrimento demonstrados por Valmont.
123	P. Anselme	Valmont	25/10	Paris	Informa que Tourvel aceitou a entrevista com Valmont.

124	Tourvel	Rosemonde	25/10	Paris	Apreensiva com a visita de Valmont, imagina que ele já não sinta amor por ela.

e) Estudo Analítico da Quarta Parte (124 a 175):

A quarta e última parte do romance se abre com o triunfo de Valmont que, na carta 125, narra a queda de madame de Tourvel que, após três meses de resistência, cedeu aos avanços do libertino no dia 28 de outubro: "*La voilà donc vaincue, cette femme superbe qui avait osé croire qu'elle pourrait me résister ! Oui, mon amie, elle est à moi, entièrement à moi; et depuis hier, elle n'a plus rien à m'accorder.*" (125). Mas, no dia 30 de outubro, madame de Tourvel recebe a carta 126 em que madame de Rosemonde a elogia pela sua atitude virtuosa contida na carta 124: "*Considérez à présent, ma chère Belle, qu'au lieu de tant de dangers que vous auriez eu à courir, vous aurez, outre le repos de votre conscience et votre propre tranquillité, la satisfaction d'avoir été la principale cause de l'heureux retour de Valmont.*" (126). Esta mensagem, no entanto, é enviada dois dias após a rendição de Tourvel, uma vez que dolorosos reumatismos impediram madame de Rosemonde de escrever mais cedo: "*Je vous aurais répondu plus tôt, mon aimable Enfant, si la fatigue de ma dernière Lettre ne m'avait rendu mes douleurs, ce qui m'a encore privée tous ces jours-ci de l'usage de mon bras.*" (126). Esse cumprimento tardio, quando o leitor, ao contrário de madame de Rosemonde, já está a par dos acontecimentos recentes, cria um efeito de ironia trágica, marcando o início da parte mais sombria do romance.

A obra obedece a uma construção simétrica, já que a última parte conta exatamente com o mesmo número de cartas que a primeira, 50. Também é a mais longa do romance numa perspectiva temporal: estendendo-se do dia 29 de outubro ao dia 14 de janeiro. Ao longo desses dois meses e meio, ocorre o desenlace final das três intrigas paralelas. Dado que a trama de Cécile já estava

parcialmente resolvida desde a terceira parte, com o êxito na execução do plano de vingança libertino, os eventos da quarta parte focalizam, essencialmente, no desenrolar da intriga passional envolvendo: madame de Tourvel, Valmomt e Merteuil. As relações entre os libertinos, se tensionam tornando-se cada vez mais bélicas e agressivas. Nas vinte e uma primeiras cartas da quarta parte (da carta 125 a 145), duas correspondências simultâneas dominam a cena alternadamente. Há sete cartas trocadas entre madame de Tourvel e sua confidente madame de Rosemonde, ao passo que Valmont e Merteuil trocam doze cartas, contra apenas duas cartas entre madame de Tourvel e seu amante, o visconde (136 e 137).

A primeira carta da marquesa a Valmont, em resposta às cartas de Valmont, dos dias 19 e 29 de outubro, data do dia 31 de outubro, após doze dias de silêncio que deixam claro seu ressentimento: "*Si je n'ai pas répondu, Vicomte, à votre Lettre du 19, ce n'est pas que je n'en aie eu le temps; c'est tout simplement qu'elle m'a donné de l'humeur, et que je ne lui ai pas trouvé le sens commun.*" (127). A frase a seguir esclarece uma das causas de seu mau-humor: "*J'ai pu avoir quelquefois la prétention de remplacer à moi seule tout un sérail; mais il ne m'a jamais convenu d'en faire partie.*" (127). Ao longo do romance, o visconde já passou noites com Émile, com a Vicomtesse de M., com Cécile e agora com Tourvel. Se a marquesa não parecia tão incomodada com as demais conquistas do libertino, após madame de Tourvel recusar-se a tornar-se a quinta mulher a integrar aquilo que designa como o serralho de Valmont, embora tivesse colocado a rendição da devota como condição *sine qua non* para um reencontro entre ex-amantes. É por essa razão que, após a rendição de Tourvel, Valmont volta a insistir com a marquesa para passarem uma última noite juntos: "*Dépêchez-vous donc de renvoyer votre pesant Belleroche et laissez là le doucereux Danceny, pour ne vous occuper que de moi.*" (125). Se madame de Merteuil volta atrás, recusando-se a ser apenas mais uma mulher nessa vasta lista de conquistas femininas, isso se deve

ao relato que o visconde lhe faz, na carta 125, da sua primeira noite de amor nos braços de madame de Tourvel.

A carta 125 é, de fato, rica em detalhes que certamente não colabaram para persuadir a marquesa a passar uma última noite com ele. Afinal, o libertino afirma, por exemplo, que "*dans la foule des femmes auprès desquelles j'ai rempli jusqu'à ce jour le rôle et les fonctions d'Amant, je n'en avais encore rencontré aucune qui n'eût, au moins, autant d'envie de se rendre que j'en avais de l'y déterminer;*" (125). Vale lembrar que Merteuil faz parte dessa "multidão de mulheres". Valmont ainda parece intrigado com esse novo estado de espírito que supera o êxtase momentâneo: "*Je suis encore trop plein de mon bonheur, pour pouvoir l'apprécier, mais je m'étonne du charme inconnu que j'ai ressenti.*" (125). Também admite que, pela primeira vez, "*L'ivresse fut complète et réciproque; et, pour la première fois, la mienne survécut au plaisir. Je ne sortis de ses bras que pour tomber à ses genoux, pour lui jurer un amour éternel; et, il faut tout avouer, je pensais ce que je disais.*" (125). Todos esses trechos relatam experiências inéditas ressaltando o caráter de exceção das sensações que o enlace com madame de Tourvel produziu em Valmont. Considerando a natureza ciumenta de madame de Merteuil, não é de se espantar que o convite do visconde, feito com pouca cerimônia e sem sedução alguma após ter dedicado três meses à árdua conquista de madame de Tourvel, a ofenda. Com efeito, a marquesa retruca que, antigamemte, "*ce me semble, vous faisiez un peu plus de cas de moi; vous ne m'aviez pas destinée tout à fait aux troisièmes Rôles;*" (127). As expressões passionais empregadas por Valmont não passam desapercebidas pela marquesa, que as reproduz em itálico num trecho de sua carta que evidencia seu ciúme:

Quand, par exemple, vous voudrez vous distraire un moment de ce charme inconnu *que* l'adorable*,* la céleste *Madame de Tourvel vous a fait seule éprouver, ou quand vous craindrez de compromettre, auprès de* l'attachante Cécile *, l'idée supérieure que vous êtes bien aise qu'elle conserve de vous: alors descendant jusqu'à moi, vous y viendrez chercher des plaisirs, moins vifs à la vérité, mais sans conséquence;* (127)

Ainda assim, Merteuil evoca enigmáticos "sacrifícios" que exigiria para concluir o acordo firmado pelos libertinos na primeira parte do romance: "*Il me semble que vous auriez trop de sacrifices à me faire; et moi, au lieu d'en avoir la reconnaissance que vous ne manqueriez pas d'en attendre, je serais capable de croire que vous m'en devriez encore !*" (127). Essa reação agressiva da marquesa surpreende Valmont que, no dia 3 de novembro, lhe escreve nos seguintes termos: "*Dites-moi donc, ma belle amie, d'où peut venir ce ton d'aigreur et de persiflage qui règne dans votre dernière Lettre ? Quel est donc ce crime que j'ai commis, apparemment sans m'en douter, et qui vous donne tant d'humeur ?*" (129). Nesta carta laudativa, o visconde não poupa elogios à ex-amante – "*je n'imagine pas que vous ayez pu penser sérieusement qu'il existât une femme dans le monde qui me parût préférable à vous;*" (129) –, buscando convencê-la (tanto quanto espera convencer-se a si mesmo) de que "*ces mots, plus souvent pris au hasard que par réflexion, expriment moins le cas que l'on fait de la personne que la situation dans laquelle on se trouve quand on en parle*" (129).

Os elogios até parecem funcionar, visto que a marquesa escreve a carta 131, do dia 6 de novembro, num tom mais doce. Ainda assim, madame de Merteuil recorda as condições do acordo frisando que falta o componente da carta, como prova escrita da rendição de madame de Tourvel:

Vous voyez que je m'exécute à mon tour, et cela, sans que vous vous soyez encore mis en règle avec moi; car enfin je devais avoir la première Lettre de la céleste Prude; et pourtant, soit que vous y teniez encore, soit que vous ayez oublié les conditions d'un marché qui vous intéresse peut-être moins que vous ne voulez me le faire croire, je n'ai rien reçu, absolument rien. (131)

No trecho citado acima, madame de Merteuil desconfia do real interesse de Valmont, voltando a exigir uma carta do punho de madame de Tourvel, para comprovar sua queda. Ora, essa tão aguardada carta não figura no romance e jamais será encaminhada à marquesa. Uma vez mais, madame de Merteuil menciona vagos sacrifícios sem, entretanto, especificá-los. A marquesa se contenta em provocar Valmont sugerindo que ele seria incapaz de fazê-los: "*D'abord, j'exigerais des sacrifices que sûrement vous ne pourriez ou ne voudriez pas me faire*" (131). Tal provocação surte o efeito desejado uma vez que, no dia 8 de novembro, Valmont responde desejando saber a natureza desses tais sacrifícios: "*Des sacrifices que je ne voudrais ou ne pourrais pas faire ! Ainsi, vous me croyez amoureux, subjugué ?*" (133).

Essa reação do visconde que madame de Merteuil soube ferir o amor-próprio de Valmont, atingindo um ponto vulnerável deste sedutor, cujo orgulho o impede de reconhecer-se apaixonado pela presa que deveria subjugar. Disposto a tudo para provar que madame de Tourvel não significa nada além de uma conquista a mais, o visconde, ferido em sua vaidade, torna-se uma presa vulnerável e de fácil manipulação. Assim, madame de Merteuil retruca, no dia 11 de novembro: "*est-il vrai, Vicomte, que vous vous faites illusion sur le sentiment qui vous attache à Madame de Tourvel ? C'est de l'amour, ou il n'en exista jamais: vous le niez bien de cent façons; mais vous le*

prouvez de mille." (134). A marquesa sugere que, a despeito do seu empenho, o visconde mal disfarça seu apreço por madame de Tourvel, que não consegue decidir-se a abandonar: "*le désir que vous ne pouvez ni cacher ni combattre, de garder cette Femme*" (134).

A provocação da marquesa, contida nesta carta 134, datada do dia 11 de novembro, conduz ao episódio da ópera, que surge na sequência ocupando cinco cartas: da 135 a 139. Dez cartas antes, no dia 29 de outubro, Valmont afirmara que, apesar das sensações inéditas que experimenta pela primeira vez ao lado de madame de Tourvel, "*je ne me laisserai pas tellement enchaîner, que je ne puisse toujours briser ces nouveaux liens, en me jouant et à ma volonté.*" (125). Dezessete dias depois (duração total da recíproca e efêmera felicidade do casal madame de Tourvel e Valmont), o visconde decide provar a si mesmo, além de convencer a marquesa, de que não é apenas capaz de abandonar como também de humilhar sua estimada Presidente.

Madame de Tourvel narra, na carta 135, a primeira versão do episódio da ópera:

> *Valmont vint me voir à cinq heures; jamais il ne m'avait paru si tendre. Il me fit connaître que mon projet de sortir le contrariait, et vous jugez que j'eus bientôt celui de rester chez moi. Cependant, deux heures après, et tout à coup, son air et son ton changèrent sensiblement. Je ne sais s'il me sera échappé quelque chose qui aura pu lui déplaire; quoi qu'il en soit, peu de temps après, il prétendit se rappeler une affaire qui l'obligeait de me quitter, et il s'en alla: ce ne fut pourtant pas sans m'avoir témoigné des regrets très vifs, qui me parurent tendres, et qu'alors je crus sincères.* (135)

Quando Valmont se retira, madame de Tourvel resolve atender o compromisso previsto inicialmente, mas ao passar em frente à ópera, encontra a carruagem de Valmont "*Malheureusement mon Cocher me fit passer devant l'Opéra, et je me trouvai dans l'embarras de la sortie; j'aperçus à quatre pas devant moi, et dans la file à côté de la mienne, la voiture de Valmont.*" (135). Em sua carruagem, encontra-se Émilie, a prostituta que lhe servira de mesa ao escrever a ambivalente carta 48, na primeira parte: "*cette même fille apparemment instruite par une odieuse confidence, n'a pas quitté la portière de la voiture, ni cessé de me regarder, avec des éclats de rire à faire scène*" (135). Diante de tal humilhação, madame de Tourvel volta para casa e redige imediatamente a sucinta carta 136 rompendo com seu amante: "*Sans doute, Monsieur, après ce qui s'est passé hier, vous ne vous attendez plus à être reçu chez moi, et sans doute aussi vous le désirez fort peu ! Ce billet a donc moins pour objet de vous prier de n'y plus venir, que de vous redemander des Lettres qui n'auraient jamais dû exister;*" (136).

Se a intenção de Valmont pretendia provar que era capaz de romper relações com madame de Tourvel, o libertino fracassa. Afinal, assim que recebe a carta de ruptura de madame de Tourvel, apressa-se em responder com a carta 137, que lhe apresenta outra versão dos acontecimentos para justificar tanto a presença quanto a risada de Émilie, com o intento de reatar com a devota: "*Emilie que j'y trouvai, que j'ai connue dans un temps où j'étais bien loin de connaître ni vous ni l'amour. Emilie n'avait pas sa voiture, et me demanda de la remettre chez elle à quatre pas de là. Je n'y vis aucune conséquence, et j'y consentis.* " (137). Essa explicação convence madame de Tourvel que, na carta 139, datada do dia 16 de novembro, relata a reconciliação do casal a madame de Rosemonde, ocorrida em menos de 24 horas: "*Oui, tout est oublié, pardonné; disons mieux, tout est réparé.* […] *Ô joie de mon cœur, comment vous exprimer ! Valmont est innocent;*" (139).

Ao todo, três versões diferentes do episódio da ópera rivalizam: a primeira, narrada na carta 135 por madame de Tourvel a sua confidente, madame de Rosemonde, a segunda (137), em que o visconde sustenta sua inocência à sua amante, e a terceira (138), na qual Valmont relata o episódio a madame de Merteuil com o intuito de provar que "*non, je ne suis point amoureux; et ce n'est pas ma faute, si les circonstances me forcent d'en jouer le rôle.*" (138). De acordo com Valmont, atormentado "*par l'idée de cet amour que vous vous obstinez à me croire, ou au moins à me reprocher*" (138), tomou a decisão de deixar madame de Tourvel para passar a noite com Émilie mas, por acaso, "*ayant Emilie dans ma voiture, que celle de l'austère Dévote vint exactement ranger la mienne, et qu'un embarras survenu nous laissa près d'un demi-quart d'heure à côté l'un de l'autre. On se voyait comme à midi, et il n'y avait pas moyen d'échapper.*" (138). Explica então que apenas se empenhou em escrever "*une grande épître de sentiments;*" para convencer madame de Tourvel de sua inocência porque não queria ser largado "*je n'ai pas trouvé décent de me laisser quitter;*" (138).

A sequência de cartas sobre o episódio da ópera mostra como sua disposição cria efeitos de espelhamento e contrapontos alternando pontos de vistas, que variam também em função dos destinatários. A essa altura do romance, o episódio da ópera vem anular qualquer pretensão de transcrição mimética e objetiva da realidade, demonstrando que só existem perspectivas subjetivas, portanto, enviesadas. A esse respeito, Michel Delon analisa que "nesta série, não se pode afirmar que a carta enviada a Tourvel represente a mentira e a que destinada a Merteuil a verdade" (DELON, 1989, p. 50, tradução nossa). Com efeito, não dispomos de elementos conclusivos que permitam eleger uma versão como correta, de modo que se instaura a dúvida quanto à intencionalidade do ocorrido. Cumpre, ademais, observar que o visconde admite que pretendia passar a noite com Émilie, mas não contava, porém, que fosse flagrado por madame de Tourvel

quando suas carruagens se aproximaram. Dessa forma, o episódio da ópera mostra como Valmont vai perdendo o controle sobre os acontecimentos que, anteriormente, calculava com precisão, vendo-se obrigado a improvisar, por exemplo, o pedido de desculpas a madame de Tourvel por um constrangimento que não tivera a intenção de fazê-la passar.

Cética, madame de Merteuil não se deixa convencer pela carta 138 do visconde. Na carta 140, datada do dia 21 de novembro (quase uma semana após o evento da ópera), Valmont estranha o silêncio da marquesa: "*Comment donc se fait-il, ma belle amie, que je ne reçoive point de réponse de vous ? Ma dernière Lettre pourtant me paraissait en mériter une;*" (140). Essa mesma carta, ainda relata o último grande acontecimento relativo a Cécile, que sofre um aborto espontâneo no dia 20 de novembro: "*Des maux de reins, de violentes coliques, des symptômes moins équivoques encore, m'ont eu bientôt éclairé sur son état*" (140). Na sequência, surge, enfim, uma resposta da marquesa, assinada no dia 24 de novembro. Madame de Merteuil não reage, de primeira, ao aborto de Cécile, preferindo comentar o descompasso entre o discurso de Valmont e suas atitudes descasadas. A marquesa imagina, por exemplo, o quanto o visconde deve ter se rebaixado ao pedir desculpas à sua amante: "*suis-je bien sûre que vous vous êtes bien humilié, bien avili, pour rentrer en grâce avec ce bel objet ! et trop heureux d'y être parvenu, dès que vous croyez le moment arrivé d'obtenir votre pardon, vous me quittez pour* ce grand événement. " (141). Assim, o episódio não persuade a marquesa, que mantém seu posicionamento inicial: "*ce que j'ai pensé, ce que je pense encore, c'est que vous n'en avez pas moins de l'amour pour votre Présidente; non pas, à la vérité, de l'amour bien pur ni bien tendre, mais de celui que vous pouvez avoir;*" (141). O trecho acima efetua uma distinção interessante entre o amor idealizado, puro e fiel, que o visconde, de fato, não possui, e o amor real que esse libertino é capaz de sentir por madame de Tourvel que, embora

inclua infidelidades da parte desse sedutor inveterado, não deixa de ser amor. A essa reiterada provocação, segue uma história inédita.

A marquesa narra o caso de um misterioso conhecido: "*Un homme de ma connaissance s'était empêtré, comme vous, d'une femme qui lui faisait peu d'honneur [...] mais quoiqu'il en rougît, il n'avait pas le courage de rompre.*". Esse homem anônimo "*passait ainsi sa vie, ne cessant de faire des sottises, et ne cessant de dire après:* Ce n'est pas ma faute." (141). Aqui, é válido lembrar que, na carta 138 endereçada a madame de Merteuil, Valmont utilizara precisamente essa mesma expressão: "c*e n'est pas ma faute*" (138). Segundo a narrativa da marquesa, o enigmático homem tinha uma amiga que "*lui fit donc parvenir sans aucun autre avis la Lettre qui suit, comme un remède dont l'usage pourrait être utile à son mal.*" (141). A marquesa lhe entrega, então, o fatal modelo de carta de ruptura desenvolvido especialmente para o aniquilamento de madame de Tourvel: "*Aujourd'hui, une femme que j'aime éperdument exige que je te sacrifie. Ce n'est pas ma faute*" (141). A carta 142, datada do dia 27 de novembro, isto é, somente três dias após a carta 141 de madame de Merteuil, revela que Valmont caiu, de fato, na manipulação da marquesa visto que recopiou o modelo da carta e encaminhou-a a madame de Tourvel, no dia 26: "*ce dernier m'a paru original et propre à faire de l'effet: aussi je l'ai copié tout simplement, et tout simplement encore je l'ai envoyé à la céleste Présidente*" (142). Apesar da crueldade da epístola, Valmont ainda aguarda uma resposta, que não virá nunca: "*J'espérais pouvoir vous renvoyer ce matin la réponse de ma bien-aimée: mais il est près de midi, et je n'ai encore rien reçu.*" (142).

Assim como madame de Tourvel confessara seu amor em uma carta destinada a madame de Rosemonde, a senhora agora recebe a notícia de sua ruptura com Valmont, pois a devota reage à mensagem concebida pela marquesa e enviada pelo visconde, encaminhando-lhe a missiva e despedindo-se do mundo social: "*Recevez, Madame, le seul adieu que je ferai, et exaucez ma*

dernière prière; c'est de me laisser à mon sort, de m'oublier entièrement, de ne plus me compter sur la terre." (143). Com a carta 143, madame de Tourvel dá um adeus formal ao mundo exterior antes de recolher-se no convento, onde espera que a morte a encontre: "*elle ajouta qu'elle n'en sortirait qu'à la mort*" (147), segundo parece explicar madame de Volanges.

No dia 5 de dezembro, três dias antes de sua morte, madame de Tourvel dita uma última, porém desconexa, carta: a missiva 161 que, não tendo um destinatário preciso, se endereça ora ao marido, ora às amigas, ora ao visconde. Dado que é impossível determinar um destinatário, a carta 161 não pôde ser enviada a ninguém, permanecendo sem efeito para as demais personagens do romance. No mecanismo da obra e para o leitor, destinatário final, essa carta parece ter a função de representar a perda da razão (motivada pela paixão) de Mme de Tourvel. Entretanto, se há múltiplos endereçamentos em uma única carta, o conteúdo da mensagem é relevante na medida em que nomeia alguns culpados de sua desgraça, ao mesmo tempo em que reconhece sua própria parcela de culpa.

De modo análogo ao episódio da ópera coberto por cinco cartas (135 a 140), a ruptura que segue, apenas dez dias após a reconciliação que se estende do dia 16 de novembro ao dia 26, também é narrada por meio de cinco cartas: iniciando-se na carta 141, em que a marquesa sopra o modelo de carta de ruptura ao visconde, e encerrando-se na carta 145, quando a mesma, exultante, revela sua manipulação: "*Sérieusement, Vicomte, vous avez quitté la Présidente ? vous lui avez envoyé la Lettre que je vous avais faite pour elle ? En vérité, vous êtes charmant; et vous avez surpassé mon attente ! J'avoue de bonne foi que ce triomphe me flatte plus que tous ceux que j'ai pu obtenir jusqu'à présent.*" (145). As palavras de madame de Merteuil indicam que, doravante, seu maior triunfo já não é mais sobre Prévan, mas sobre Valmont: "*ce n'est pas sur elle que j'ai remporté cet avantage; c'est sur vous*" (145). A marquesa, de fato, soube manipulá-lo para que

abandonasse madame de Tourvel vingando-se, assim, dessa devota que ofendera seu amor-próprio e sua vaidade ao conquistar o amor de Valmont: "*Tandis que je frappais celle-ci, ou plutôt que je dirigeais vos coups, je n'ai pas oublié que cette femme était ma rivale, que vous l'aviez trouvée un moment préférable à moi, et qu'enfin, vous m'aviez placée au-dessous d'elle.*" (145).

A carta 145 reitera que "*vous aimiez beaucoup Madame de Tourvel, et même vous l'aimez encore; vous l'aimez comme un fou: mais parce que je m'amusais à vous en faire honte, vous l'avez bravement sacrifiée.*" (145), zombando da ingenuidade de Valmont que ainda manifesta, na carta 144, o desejo de reconquistar madame de Tourvel após o envio da carta de ruptura: "*Quoi ! vous aviez l'idée de renouer, et vous avez pu écrire ma Lettre !* [...] *Ah ! croyez-moi, Vicomte, quand une femme frappe dans le cœur d'une autre, elle manque rarement de trouver l'endroit sensible, et la blessure est incurable.*" (145). Essa resposta de madame de Merteuil marca o duplo fracasso de Valmont, que não conseguirá reatar com madame de Tourvel, tampouco passar a noite com Merteuil. Assim, a missiva 145, datada do dia 29 de novembro, marca a veloz escalada de tensões entre os libertinos, outrora amantes. A jogada da marquesa constitui o grande ponto de virada da quarta parte, desencadeando simultaneamente o retiro de madame de Tourvel e a decorrente ruptura iminente dos ex-aliados. Pela primeira vez no romance, o visconde permanece em silêncio e não responde diretamente à carta 145. Só escreverá novamente à marquesa no dia 3 de dezembro, com a carta 151.

Nesse ínterim, a narração de madame de Volanges, acompanhando o adoecimento de madame de Tourvel, nos informa que recebeu uma carta de Valmont, no dia 1º de dezembro: "*elle demanda qu'on lui remît la Lettre qu'on avait apportée pour elle. Dès qu'elle eut jeté les yeux dessus, elle s'écria: « De lui ! grand Dieu ! » et puis d'une voix forte mais oppressée: « Reprenez-la, reprenez-la. »*" (149). Ainda que madame de Tourvel resista e não leia essa carta do visconde,

ausente do romance, o estado de saúde da jovem piora consideravelmente após o recebimento desta: "*Le transport avait repris plus violent que jamais, et il s'y était joint des convulsions vraiment effrayantes.*" (149).

Intercaladas entre as duas cartas de madame de Volanges (147 e 149), encontram-se três cartas relativas ao caso entre madame de Merteuil e o chevalier Danceny. Na carta 146, do dia 29 de novembro, a marquesa comunica ao jovem seu retorno iminente a Paris: "*je vous demande le secret sur mon arrivée. Valmont même n'en sera pas instruit.*". A marquesa regressa no dia 30 de novembro e, no dia 1º de dezembro, Danceny lhe escreve uma efusiva carta de amor revelando que o plano de sedução se realizou: "*tous deux nous n'avons reconnu l'Amour qu'en sortant de l'ivresse où ce Dieu nous avait plongés*" (148). Vale lembrar que Merteuil anunciou na carta 113, datada do dia 15 de outubro, que sua nova conquista seria Danceny. A carta 150, também de Danceny, mostra que, fiel às suas precauções, a marquesa exigiu que não se correspondessem mais por cartas: "*s'il faut t'en croire, je n'obtiendrai point de réponse de toi: cette Lettre même sera la dernière; et nous nous priverons d'un commerce qui, selon toi, est dangereux, et dont nous n'avons pas besoin*" (150). É evidente que madame de Merteuil não quer comprometer-se. A carta leva a pensar que Laclos constrói aqui a personagem de modo a sugerir que ela não quereria se comprometer. Vale acrescentar que, ao analisar o conteúdo das duas únicas cartas que a marquesa envia a Danceny (121 e 146), percebe-se que nenhuma delas a compromete, já que elas o censuram.

A carta 151, que também é endereçada a madame de Merteuil, maior receptora da obra, parece servir, neste momento, para construir a imagem do ressentimento de Valmont. Sabendo que a marquesa regressou a Paris sem avisá-lo, o visconde exige que a marquesa rejeite Danceny, após flagrá-la com o rapaz: "*une femme sensible et belle, qui n'existait que pour moi, qui dans ce moment même meurt peut-être d'amour et de regret, peut bien valoir un jeune écolier*" (151). O

tom de Valmont é ameçador, já que ele recorre à chantagem sugerindo, implicitamente, que está disposto a revelar os segredos da marquesa: "*Nous nous connaissons tous deux, Marquise; ce mot doit vous suffire*." (151). Madame de Merteuil não se deixa intimidar, respondendo com a carta 152, datada do dia 4 de dezembro: "*Tout ce que je peux donc répondre à votre menaçante Lettre, c'est qu'elle n'a eu ni le don de me plaire, ni le pouvoir de m'intimider; et que pour le moment je suis on ne peut pas moins disposée à vous accorder vos demandes.*" (152). Valmont retruca imediatamente, sem esconder sua irritação crescente: "*Je réponds sur-le-champ à votre Lettre, et je tâcherai d'être clair; ce qui n'est pas facile avec vous, quand une fois vous avez pris le parti de ne pas entendre.*" (153). De fato, o visconde não poderia ser mais explícito: "*de ce jour même, je serai ou votre Amant ou votre ennemi.*" (153), declara no dia 4 de dezembro. Na última carta da marquesa, Laclos a faz rebater o ultimato do seu ex-aliado anotando simplesmente a lacônica, porém expressiva mensagem: "*Hé bien ! la guerre*", transcrita abaixo da carta 153, que lhe enviara Valmont.

Assim, em uma sequência de três cartas (151, 152 e 153) trocadas no curto intervalo de dois dias, entre 3 e 4 de dezembro, uma semana após a irremediável ruptura entre Valmont e madame de Tourvel arquitetada pela marquesa, as personagens dos libertinos rompem relações. A partir daí, o ritmo se intensifica, acelerando a catástrofe generalizada. Nada mais do que três dias separam o início do confronto libertino da morte de Valmont.

A reação de Valmont é rápida, no dia 4 de dezembro, redige ao menos três cartas: uma delas, ditada a Cécile, é destinada a Danceny, as demais estão endereçadas a madame de Volanges e a madame de Tourvel. As duas últimas são mencionadas na carta 154, que madame de Volanges encaminha a madame de Rosemonde, no dia 5 de dezembro: "*C'est une Lettre que j'ai reçue de M. de Valmont, à qui il a plu de me choisir pour sa confidente, et même pour sa médiatrice auprès de*

Madame de Tourvel, pour qui il avait aussi joint une Lettre à la mienne." (154). Cumpre ressaltar que Laclos redigiu o rascunho da carta de Valmont a madame de Volanges, mas que nenhuma das cartas referidas acima figura no romance. Sabe-se apenas isto: "*Mais que direz-vous de ce désespoir de M. de Valmont ? D'abord faut-il y croire, ou veut-il seulement tromper tout le monde, et jusqu'à la fin ? Si pour cette fois il est sincère, il peut bien dire qu'il a lui-même fait son malheur.* " (154). Segundo o Redator, seria precisamente por conta da ambiguidade intrínseca à personagem de Valmont[25], que seria impossível determinar se estaria sendo sincero ou não, o que bastaria como pretexto para excluí-las da obra: "*C'est parce qu'on n'a rien trouvé dans la suite de cette Correspondance qui pût résoudre ce doute, qu'on a pris le parti de supprimer la Lettre de M. de Valmont*".

Com isso, Laclos preserva toda a ambivalência de Valmont. Ausente, a tão aguardada carta do visconde a madame de Tourvel se soma às cartas inexistentes de madame de Tourvel: como sua declaração de amor a Valmont, a comprovação de sua queda por escrito, tantas vezes requisitada por madame de Merteuil, e sua reposta à carta de ruptura. Sendo assim, o romance omite propositadamente as cartas mais significativas da intriga amorosa entre Valmont e madame de Tourvel, multiplicando lacunas de modo a preservar uma parte de mistério. É possível interpretar essa omissão tão significativa, segundo a análise de Philip Stewart, como uma crítica de Laclos à "existência de uma linguagem amorosa de pura convenção" (STEWART, 1973, p. 185, tradução nossa).

Nesse sentido, talvez não haja uma carta de Valmont declarando seu amor por madame de Tourvel, porque ele esgotou o discurso amoroso, emulado em suas cartas anteriores. Depois de

[25] A ambivalência de Valmont transparece em seu nome: o vale e o monte, simbolizando que o visconde é capaz do mais baixo (o vale), mas também de elevar-se para algo melhor (o monte).

tanto parodiar esse discurso do amor, o visconde já não dispõe mais de nenhuma linguagem capaz de expressar o amor que sente de fato por madame de Tourvel. Laclos poderia apenas fazer Valmont repetir as mesmas palavras, antes empregadas (talvez) em registro satírico. Como persuadir madame de Tourvel (e o leitor) da sinceridade de uma declaração de amor, tantas vezes repetidas, dispondo exatamente das mesmas palavras cujo sentido deturpou? Desse modo, ainda que a carta do visconde constasse no romance, ela não contribuiria, efetivamente, à resolução dessa ambiguidade.

Na carta 155, Valmont conclui sua mensagem a Danceny afirmando que lamenta o término com madame de Tourvel: "*je regrette Madame de Tourvel; c'est que je suis au désespoir d'être séparé d'elle; c'est que je paierais de la moitié de ma vie le bonheur de lui consacrer l'autre. Ah ! croyez-moi, on n'est heureux que par l'amour.*" (155). Nessa carta, o visconde convence Danceny a encontrar-se com Cécile em vez da marquesa, que o aguarda, perguntando-lhe: "*le Danceny d'aujourd'hui, arraché par les femmes, courant les aventures, et devenu, suivant l'usage, un peu scélérat, préférera-t-il une jeune fille bien timide, qui n'a pour elle que sa beauté, son innocence et son amour, aux agréments d'une femme parfaitement* usagée *!*" (155). O visconde ainda consegue persuadi-lo a não justificar antecipadamente sua ausência junto a madame de Merteuil, alegando que "*il est de la prudence de ne point vous faire excuser au rendez-vous manqué; laissez-vous attendre tout simplement: si vous risquez de donner une raison, on sera peut-être tenté de la vérifier.*" (155).

Para assegurar o seu êxito, Valmont encaminha junto com sua missiva a carta 156, assinada por Cécile, porém ditada pelo visconde, na qual a jovem supostamente diz a Danceny: "*c'est que je ne vous ai jamais tant aimé, et que jamais je n'ai tant désiré de vous le dire. Venez donc, mon ami, mon cher ami; que je puisse vous répéter cent fois que je vous aime, que je vous adore, que*

je n'aimerai jamais que vous." (156). Ora, essa carta 156 é mentirosa na medida em que ao ditar o conteúdo desta a Cécile, que se contenta em copiá-la, Valmont apenas emula o estilo da jovem, sendo assim o verdadeiro remetente da carta. Diante dessa mentira, parece ser difícil acreditar na sinceridade da mensagem, a qual o ingênuo Danceny, entretanto, logo responde: "*Ne doutez pas, mon cher Vicomte, ni de mon cœur, ni de mes démarches: comment résisterais-je à un désir de ma Cécile ? Ah ! c'est bien elle, elle seule que j'aime, que j'aimerai toujours !*" (157). Assim, no dia 5 de dezembro, o chevalier abandona madame de Merteuil, que aguarda por ele enquanto ele se reencontra com sua amada Cécile.

A intenção de Valmont visa ferir tanto o orgulho quanto a vaidade da suscetível marquesa, demonstrando que sua conquista de Danceny não é tão bem-sucedida quanto ela imagina, visto que o jovem prefere passar a noite com Cécile a encontrar-se com ela. Examinando as circunstâncias que motivaram a marquesa a vingar-se dos antigos amantes, nota-se que suas vinganças se referem a afrontas passadas em que negaram sua excepcionalidade ao substituírem-na por outra mulher: a intendente no caso de Gercourt, madame de Tourvel no caso de Valmont, e Cécile no caso de Danceny.

Assim, em termos de verossimilhança narrativa, não surpreende quando, na manhã do dia 6 de dezembro, ao receber a carta 158, contendo a seguinte provocação do visconde: "*Eh bien, Marquise, comment vous trouvez-vous des plaisirs de la nuit dernière ? n'en êtes-vous pas un peu fatiguée ?* […] *si jamais vous êtes aimée de lui comme l'est sa Cécile, vous n'aurez point de rivales à craindre: il vous l'a prouvé cette nuit.*" (158), a marquesa reaja de imediato, alertando que pretende vingar-se: "*Quand j'ai à me plaindre de quelqu'un, je ne le persifle pas; je fais mieux je me venge.*" (159). A vingança prometida não tarda. Ainda no dia 6 de dezembro, Valmont recebe a carta 162 de Danceny, chamando-o para um duelo: "*vous voulez bien vous trouver demain, entre*

huit et neuf heures du matin, à la porte du bois de Vincennes, Village de Saint-Mandé." (162). Na sequência, a carta 163 que M. Bertrand endereça a madame de Rosemonde comunica-lhe a morte de Valmont, seu único herdeiro: "*M. votre neveu a eu le malheur de succomber dans un combat singulier qu'il a eu ce matin avec M. le Chevalier Danceny.*" (163).

Aquela que parece ser a verdadeira vingança de Valmont, contudo, ocorre quando, ao ser mortalmente ferido por Danceny, confia-lhe "*des papiers fort volumineux* […] *auxquels je sais bien qu'il attachait beaucoup d'importance*", isto é: sua correspondência com a marquesa. Seu intuito é desmascarar madame de Merteuil perante a alta sociedade expondo as cartas reveladoras da sua duplicidade e dissimulação. Datada do dia 11 de dezembro, a carta 168 informa que "*Il se répand ici, ma chère et digne amie, sur le compte de Madame de Merteuil, des bruits bien étonnants et bien fâcheux.*" (168). Madame de Volanges reproduz os rumores segundo os quais "*M. de Valmont a joint à ses discours une foule de Lettres, formant une correspondance régulière qu'il entretenait avec elle, et où celle-ci raconte sur elle-même, et dans le style le plus libre, les anecdotes les plus scandaleuses.*" (168). Sabe-se ainda que "*Danceny, dans sa première indignation, a livré ces Lettres à qui a voulu les voir, et qu'à présent, elles courent Paris.*" (168). Dando mostras de que sua ingenuidade persiste, madame de Volanges absolve a marquesa, a despeito dos boatos evocados, estimando que "*il me paraît démontré qu'elle n'a pu être, ni le sujet, ni l'auteur de la querelle*" (168).

É também madame de Volanges que, em sua carta 165 a madame de Rosemonde, datada do dia 9 de dezembro, anunciara a morte de madame de Tourvel, falecida no dia 8 de dezembro, somente um dia após a morte de Valmont: "*Nous l'avons perdue, hier, à onze heures du soir. Par une fatalité attachée à son sort, et qui semblait se jouer de toute prudence humaine, ce court intervalle qu'elle a survécu à M. de Valmont lui a suffi pour en apprendre la mort;*" (165).

Testemunha dos últimos instantes de vida de sua amiga, madame de Volanges transcreve sua última prece a madame de Rosemonde: "« *Dieu tout-puissant » , a-t-elle dit d'une voix faible, mais fervente, « je me soumets à ta justice: mais pardonne à Valmont. Que mes malheurs, que je reconnais avoir mérités, ne lui soient pas un sujet de reproche, et je bénirai ta miséricorde ! »*" (165).

Sendo assim, as últimas quinze cartas do romance relatam o desfecho final das três tramas simultâneas. Ao descobrir que Valmont seduziu Cécile, Danceny duela com o visconde, que é mortalmente ferido. Antes de morrer, porém, o libertino entrega as cartas de madame de Merteuil ao jovem que, indignado, as divulga. Madame de Tourvel falece no dia seguinte à morte de Valmont. Enquanto isso, rumores a respeito de Merteuil circulam por Paris arruinando assim a preciosa reputação da viúva. Nesse meio tempo, o chevalier Danceny, alertado por uma carta anônima (167), vê-se obrigado a fugir dado que madame de Rosemonde pretende vingar a morte prematura de seu sobrinho (164). Danceny lhe escreve, então, no dia 12 de dezembro, a carta 169 confiando-lhe toda a correspondência de Valmont:

> *N'en croyez pas mes discours mais lisez, si vous en avez le courage, la correspondance que je dépose entre vos mains. […] j'ai reçu ces papiers, tels que j'ai l'honneur de vous les adresser, de M. de Valmont lui-même. Je n'y ai rien ajouté, et je n'en ai distrait que deux Lettres que je me suis permis de publier. L'une était nécessaire à la vengeance commune de M. de Valmont et de moi, à laquelle nous avions droit tous deux, et dont il m'avait expressément chargé.* (169)

No mesmo dia, 12 de dezembro, Cécile de Volanges é finalmente colocada a par das histórias que circulam a respeito de madame de Merteuil, Valmont e Danceny: "*elle n'avait appris qu'hier tout ce qu'on dit de Madame de Merteuil, qu'elle lui est fort attachée, et au point même qu'elle n'avait fait que pleurer toute la soirée;*" (170). Diante disso, a jovem toma uma drástica providência no dia seguinte, de modo que sua mãe, madame de Volanges recebe cartas do convento, no dia 13, informando que sua filha manifestou o desejo de abraçar a vida religiosa: "*La Lettre de ma fille disait seulement qu'elle avait craint que je ne m'opposasse à la vocation qu'elle avait de se faire Religieuse, et qu'elle n'avait pas osé m'en parler*" (170). Apreensiva, a mãe ainda espera poder dissuadir Cécile dessa decisão : "*quelque respect que j'aie pour la vocation religieuse, je ne verrais pas sans peine, et même sans crainte, ma fille embrasser cet état.*" (170). Madame de Rosemonde lhe responde, enfim, na carta 172, escrita no dia 15, aconselhando-a da seguinte maneira a respeitar a decisão da filha: "*Je vous invite à ne pas vous opposer à la vocation qu'elle montre.*" (172). Instruída por Danceny, madame de Rosemonde já está ciente de toda a história envolvendo Cécile, mas prefere não informar a mãe. Esforça-se, contudo, para assegurá-la de que madame de Merteuil a enganara e que os boatos a seu respeito são verdadeiros.

Rosemonde ainda exige, na carta 171, datada também do dia 15, que Danceny lhe devolva "*les Lettres de Mademoiselle de Volanges, qu'apparemment vous avez conservées, et qui sans doute ne vous intéressent plus. Je sais que cette jeune personne a de grands torts avec vous: mais je ne pense pas que vous songiez à l'en punir;* " (171). Danceny reponde somente à solicitação somente no dia 26 de dezembro, encaminhando-lhe as cartas de Cécile, justificando que não planeja vingar-se da jovem: "*les torts de Mademoiselle de Volanges, que j'ai sentis bien vivement ne m'inspirent pourtant aucune idée de vengeance. C'est bien assez d'être obligé de renoncer à l'aimer ! il m'en coûterait trop de la haïr.*" (174). Madame de Volanges, inconformada com a

resposta que madame de Rosemonde lhe enviou, escreve novamente numa tentativa desesperada para descobrir o que houve com sua filha. Em sua carta a mãe propõe, tardiamente, um casamento entre Cécile e o chevalier Danceny imaginando que a filha tenha sido seduzida pelo rapaz, concluindo sua carta nos seguintes termos: "*Vous jugez combien je désire que vous me répondiez, et quel coup affreux me porterait votre silence*" (173). Uma simples nota do Redator informa que essa carta de madame de Volanges permanece sem resposta.

É nessa mesma carta que madame de Volanges narra a decrrocada pública de madame de Merteuil que foi vaiada na ópera, no dia 16 de dezembro, comunicando, ainda, a reabilitação de Prévan: "*Pour que rien ne manquât à son humiliation, son malheur voulut que M. de Prévan, qui ne s'était montré nulle part depuis son aventure, entrât dans le même moment dans le petit salon. Dès qu'on l'aperçut, tout le monde, hommes et femmes, l'entoura et l'applaudit;*" (173). Naquela mesma noite, a marquesa adoece, acometida por uma febre alta decorrente da varíola, doença sexualmente transmissível: "*une très forte fièvre, qu'on avait cru d'abord être l'effet de la situation violente où elle s'était trouvée; mais qu'on sait depuis hier au soir, que la petite vérole s'est déclarée, confluente et d'un très mauvais caractère. En vérité, ce serait, je crois, un bonheur pour elle d'en mourir.*" (173).

Enfim, no dia 14 de janeiro, Volanges informa madame de Rosemonde dos últimos desdobramentos relativos à madame de Merteuil que sobreviveu à varíola, embora tenha seu rosto marcado pela doença que parece tê-la desfigurado: "*affreusement défigurée; et elle y a particulièrement perdu un oeil.* […] *on m'a dit qu'elle était vraiment hideuse.*" (175). Com sua reputação arruinada e sua credibilidade em xeque, a marquesa ainda perdeu um importante processo em curso "*en sorte que le peu de sa fortune qui n'était pas compromis dans ce procès est absorbé, et au-delà, par les frais*." (175). Endividada, madame de Merteuil foge, levando consigo

joias e outros bens valiosos, acredita-se que tenha partido em direção a Holanda, um país mais livre do que a França: "*On croit qu'elle a pris la route de la Hollande.*" (175). Por fim, essa última carta ainda relata a partida do chevalier que "*a quitté Paris, il y a près de quinze jours. On dit qu'il va passer à Malte, et qu'il a le projet de s'y fixer.*" (175). A carta de madame de Volanges, a grande voz narrativa do desfecho, resume o destino dos três sobreviventes (Merteuil, Danceny e Cécile), concluindo o romance com a seguinte reflexão:

> *Qui pourrait ne pas frémir en songeant aux malheurs que peut causer une seule liaison dangereuse ! et quelles peines ne s'éviterait-on point en y réfléchissant davantage ! Quelle femme ne fuirait pas au premier propos d'un séducteur ? Quelle mère pourrait, sans trembler, voir une autre personne qu'elle parler à sa fille ? Mais ces réflexions tardives n'arrivent jamais qu'après l'événement;* (175)

Até a carta 160, as cartas dos libertinos desempenhavam dois papéis fundamentais na obra ao assumir uma função narrativa e, simultaneamente, contribuir ao avanço do enredo por meio de cartas-ativas, como o modelo da carta de ruptura que a marquesa envia a Valmont, que a encaminha, por sua vez, a madame de Tourvel, marcando assim o fim desse tumultuoso caso e o retiro da jovem que se retira do mundo social retornando ao convento onde a morte a espera, ou ainda, a carta ditada pelo visconde a Cécile, obrigando Danceny a fazer uma escolha entre a moça e a marquesa. Quando o chevalier renuncia à marquesa, o visconde envia a madame de Merteuil uma provocadora epístola reforçando a humilhação: a carta 158. A marquesa responde a essa afronta de Valmont com a breve carta 159, de modo que essa última troca de missivas entre os antigos confidentes (158 e 159) corresponde também às últimas cartas que ambos assinam no romance. Ora, esse rompimento da correspondência, bem como das relações, entre os libertinos não somente desencadeia o processo de aniquilação recíproca que resultará na morte física de

Valmont e na morte social de madame de Merteuil, como opera, ainda, uma mudança de focalização narrativa particularmente significativa.

A partir da carta 160, madame de Volanges passa a exercer essa função narrativa, outrora dominada pelos libertinos associada às narrações de madame de Tourvel e de Cecile. Conforme aponta Todorov, "essa mudança não é uma simples substituição, é a escolha de uma nova visão" (TODOROV, 1967, p. 87, tradução nossa). Com efeito, nas três primeiras partes do romance, assim como nos dois terços da quarta parte, a narração, do ponto de vista interno de personagens que desempenhavam o papel dos narradores, situava-se, segundo a expressão de Todorov, "no nível do ser". Isso porque, ainda que os personagens dos libertinos enganassem os demais, suas cartas destinadas um ao outro revelavam uma parcela de seu ser, perceptível por trás do parecer ofertado ao mundo. Isso justificava, por exemplo, a duplicação do relato do caso Prévan, em que a carta 85 da marquesa desvela suas reais motivações e sua verdadeira face por trás da máscara social, ao passo que a carta 87 conta a versão aceitável segundo a *doxa* social, situando-se, desta vez, no nível do parecer ao atuar como vítima de Prévan. Dessa forma, se os demais personagens se deixam todos enganar, em alguma medida, pelas aparências cuidadosamente manipuladas pelos libertinos, a essência do visconde e da marquesa era dada ao leitor, que se beneficiava, então, do acesso a uma visão mais ampla e completa tanto dos eventos quanto da psicologia das personagens.

Tendo isso em vista, Todorov considera que o leitor de *As ligações perigosas* é "superior às personagens, o único a ser onisciente" (TODOROV, 1967, p. 40, tradução nossa). Ocorre que, ao adotar um ponto de vista externo (em que predomina a perspectiva obtusa de madame de Volanges), a súbita alteração na focalização narrativa surpreende o leitor, que se vê destituído de sua onisciência. Restrito à narração de personagens secundários (madame de Volanges, madame de Rosemonde, Danceny, M. Bertrand, Anonyme, com a exceção da carta-delírio de madame de

Tourvel), o leitor se vê agora confinado à esfera das aparências, situando-se no nível do parecer, em oposição ao nível do ser. Uma vez que o acesso ao que é de fato lhe é negado, dispõe-se somente da narração, de qualidade duvidosa, limitada à mera transcrição daquilo que *parece* ser, de modo que o leitor é convidado a questionar essa versão empobrecida e enviesada do desfecho, incluindo sua moral.

Há, ainda, um agravante na medida em que a voz dominante do desenlace final é de madame de Volanges, encarregada de narrar os seguintes acontecimentos a madame de Rosemonde: i) a morte de madame de Tourvel, ii) os boatos acerca da marquesa, iii) a humilhação pública sofrida por madame de Merteuil na ópera, iv) a doença que desfigura o rosto da libertina, v) a fuga da marquesa com alguns bens preciosos rumo à Holanda após ter perdido seu processo, vi) o retorno de Cécile ao convento, vii) a partida de Danceny. Com exceção da morte de Valmont, narrada por M. Bertrand, madame de Volanges relata o triste e solitário desfecho individual de todos os personagens centrais da trama: madame de Tourvel, madame de Merteuil, Cécile Volanges e até mesmo Danceny. Ora, a credibilidade de madame de Volanges enquanto observadora perspicaz é severamente prejudicada pelas cartas 170 e 173. Nelas, ao narrar as circunstâncias acerca do sumiço de Cécile, que fugiu para o convento, madame de Volanges evidencia todo o seu desconhecimento relativo à história da própria filha que, entretanto, testemunhara em primeira mão. A ingenuidade das perguntas endereçadas a madame de Rosemonde a respeito de Cécile demonstram que madame de Volanges não peca apenas pela falta de observação, como pela sua dificuldade em analisar uma situação e interpretação corretamente as atitudes das pessoas ao seu redor.

Como se isso não bastasse, ao narrar o desfecho da marquesa, madame de Volanges anuncia que madame de Merteuil ficou "*affreusement défigurée*" (175) pela varíola afirmando,

logo na sequência, que não a viu: "*Vous jugez bien que je ne l'ai pas revue*" (175). Madame de Volanges, que já não era uma narradora-testemunha confiável para ver e compreender aquilo que se passa diante de seus olhos (como o amor de sua filha por Danceny, seu estupro por Valmont, o aborto-espontâneo que a jovem sofre...), agora também narra aquilo que não viu, apenas ouviu. A fragilidade do seu relato decorre, em parte, da precariedade de suas fontes: "*on m'a dit qu'elle était vraiment hideuse*" (175), "*tout le monde trouva que l'expression était juste*." (175). À superficialidade de madame de Volanges, soma-se seu caráter influenciável, tão suscetível à opinião pública quanto avesso ao espírito crítico.

A moral da história está, entretanto, nas mãos dessa personagem que, em toda sua atuação no decorrer da obra (inclusive no momento do desfecho), demonstra sua incapacidade de compreensão e reflexão acerca dos eventos transcorridos. Ora, se o único julgamento moral é formulado por madame de Volanges que, "em suas últimas cartas, é caracterizada como uma mulher superficial, destituída de opinião própria", é porque "o autor quer nos preservar de atribuir confiança demasiada aos julgamentos", conclui Todorov (TODOROV, 1967, p. 77, tradução nossa). É precisamente porque a voz responsável pela extração da moral final manifestamente não entendeu a história que acaba de findar, que seu julgamento moralista deve ser desconsiderado. A incapacidade narrativa, estabelecida pelas suas próprias palavras, se estende à moral que tenta, com dificuldade, extrair.

Afinal, a banalidade de suas considerações acerca da punição dos maus – "*Je vois bien dans tout cela les méchants punis ; mais je n'y trouve nulle consolation pour leurs malheureuses victimes.*" (173) – refere-se a um esquema de convenção literária invalidado pelo romance. Mera repetição da opinião pública, o julgamento final de madame de Volanges se contenta em aplaudir a punição da marquesa desfigurada e arruinada, sem refletir um único instante sobre a realidade

social que não só permitiu como alimentou, essa "monstruosidade". Se o juízo de valor de madame de Volanges recai somente sobre os indivíduos, vistos como maus-elementos, essa ausência de reflexão convida o leitor a colocar em questão uma ordem social imutável restabelecida ao final da narrativa. Sem qualquer indício de consciência social, "o livro pode terminar aqui porque estabelece a ordem que existe na realidade" (TODOROV, 1967, p. 76, tradução nossa). Desse final amargo, emergem contundentes críticas à sociedade aristocrática do Antigo Regime francês, em constante representação, cujos valores se restringem à manutenção das aparências e das conveniências, de forma a assegurar a preservação das desigualdades que a estruturam, conforme analisaremos a seguir, na terceira parte desta tese.

Tabela de resumo das cartas da Quarta Parte de *As ligações perigosas*:

	Autor	**Destinatário**	**Data**	**Local**	**Assunto**
125	Valmont	Merteuil	29/10	Paris	Conta a rendição de Tourvel após a entrevista organizada por P. Anselme, Valmont relata sua surpresa diante de sensações inéditas.
126	Rosemonde	Tourvel	30/10	Château	Parabeniza, tarde demais, Tourvel por resistir a Valmont.
127	Merteuil	Valmont	31/10	Château	Responde às cartas dos dias 19 e 29, está irritada e enciumada: “votre servante, Monsieur le Vicomte”.
128	Tourvel	Rosemonde	1/11	Paris	Responde à carta de Rosemonde, e conta que sua existência pertence agora a Valmont.
129	Valmont	Merteuil	3/11	Paris	Não entende "l'aigreur" da "amiga", nega que esteja apaixonado.
130	Rosemonde	Tourvel	4/11	Château	Carta empática: homens e mulheres amam de jeitos diferentes.
131	Merteuil	Valmont	6/11	Château	Exige carta de Tourvel como "prova" escrita de sua queda e ainda evoca a necessidade de fazer um sacrifício misterioso.
132	Tourvel	Rosemonde	7/11	Paris	Feliz e perdidamente apaixonada por Valmont.

133	Valmont	Merteuil	8/11	Paris	Deseja saber quais sacrifícios Merteuil o considera incapaz de fazer para passar uma última noite com ela.
134	Merteuil	Valmont	11/11	Château	Provoca Valmont afirmando que ama Tourvel. Manda notícias do processo em curso, está preocupada.
135	Tourvel	Rosemonde	15/11	Paris	Narra episódio da ópera: flagrou Émilie na carruagem de Valmont.
136	Tourvel	Valmont	15/11	Paris	Rompe com Valmont e exige suas cartas de volta.
137	Valmont	Tourvel	15/11	Paris	2ª versão do episódio da Opéra: Valmont justifica a presença de Émilie em sua carruagem. Arrependido, admite sua infidelidade.
138	Valmont	Merteuil	15/11	Paris	3ª versão (cínica e divertida) do episódio da ópera.
139	Tourvel	Rosemonde	16/11	Paris	Conta a reconciliação com Valmont, que alegou ser inocente.
140	Valmont	Merteuil	21/11	Paris	Surpreso por não obter resposta sobre o episódio da Ópera. Relata o aborto espontâneo de Cécile, que não sabia da gravidez.

141	Merteuil	Valmont	24/11	Château	Demonstra que as ações de Valmont (para reatar) contradizem seu discurso (nega amor). Manda-lhe modelo para a carta de ruptura.
142	Valmont	Merteuil	27/11	Paris	Conta que recopiou o modelo da carta de ruptura e encaminhou-a para Tourvel. A ausência de resposta o surpreende.
143	**Tourvel**	Rosemonde	27/11	Paris	Carta de adeus a Rosemonde, se retira num convento para morrer.
144	Valmont	Merteuil	28/11	Paris	Conta que Tourvel retirou-se num covento, ainda acredita poder reconquistá-la.
145	Merteuil	Valmont	29/11	Château	Triunfante, revela que manipulou Valmont para vingar-se de Tourvel. Desafia Valmont a reconquistar Tourvel.
146	Merteuil	Danceny	29/11	Château	Conta que voltará a Paris no dia seguinte, mas pede que não compartilhe a notícia de seu retorno com Valmont.
147	Volanges	Rosemonde	29/11	Paris	Relata a agonia de Tourvel, adoecida.
148	Danceny	Merteuil	1/12	Paris	Após a primeira noite dos dois, está encantado com Merteuil.
149	Volanges	Rosemonde	2/12	Paris	Tourvel acorda sã, tendo esquecido do ocorrido, mas logo se recorda e adoece de

					novo. Piora ao receber uma carta de Valmont, que se recusa a abri-la.
150	Danceny	Merteuil	3/12	Paris	Merteuil pediu-lhe para que não se escrevessem mais, e o jovem resiste, buscando convencê-la do contrário.
151	Valmont	Merteuil	3/12	Paris	Irritado após o flagrar Merteuil com Danceny, exige que ela deixe o rapaz afirmando que ele lhe sacrificou Tourvel.
152	Merteuil	Valmont	4/12	Paris	Acusa o tom marital da carta, que rejeita, aconselhando-o a seduzi-la, como nos velhos tempos: "redevenez aimable".
153	Valmont	Merteuil	4/12	Paris	Ultimato de Valmont e reposta de Merteuil na mesma carta "Hé bien! La guerre", iniciando o duelo entre os ex-aliados.
154	Volanges	Rosemonde	5/12	Paris	Recebe duas cartas de Valmont (uma para ela e outra para Tourvel), e duvida de sua sinceridade. Nenhuma das cartas figura no livro.
155	Valmont	Danceny	5/12	Paris	Conta a decepção de Cécile que, de volta a Paris, ainda aguarda ansiosamente por uma visita de Danceny. Menciona Tourvel.
156	Cécile	Danceny	**4/12**	Paris	Ditada por Valmont, lamenta que ele ainda não a tenha visitado.

157	Danceny	Valmont	5/12	Paris	Afirma que irá encontrar-se com Cécile, mas pede a Valmont não revele que esteve com Merteuil.
158	Valmont	Merteuil	6/12	Paris	Provocação: é por sua causa que ela esperou por Danceny a noite toda, sem sucesso.
159	Merteuil	Valmont	6/12.	Paris	Resposta bélica da Marquesa anunciando sua vingança: “je me venge”.
160	Volanges	Rosemonde	6/12	Paris	Tourvel ditou uma carta confusa na qual não é possível identificar um destinatário preciso, de modo que não é enviada a ninguém.
161	Tourvel	À…	**5/12**	Paris	Delírio de Tourvel, endereçado a Valmont, ao marido, a Deus, e às amigas-confidentes, sobre sua desgraça.
162	Danceny	Valmont	6/12	Paris	Ciente de traição de Valmont: provoca-o em duelo.
163	M. Bertrand	Rosemonde	7/12	Paris	Comunica a morte de Valmont, seu único herdeiro. Menciona as cartas confiadas a Danceny antes de morrer.
164	Rosemonde	M. Bertrand	8/12	Château	Deseja prestar queixa contra Danceny de modo a vingar a morte do sobrinho.
165	Volanges	Rosemonde	9/12	Paris	Narra a morte de Tourvel, pouco após a notícia do falecimento de Valmont.

166	M. Bertrand	Rosemonde	10/12	Paris	Desencoraja Rosemonde a processar Danceny.
167	Anonyme	Danceny	10/12	Paris	Carta anônima aconselhando Danceny a esconder-se.
168	Volanges	Rosemonde	11/12	Paris	Boatos escandalosos circulam sobre Merteuil, mas Volanges ainda não acredita neles.
169	Danceny	Rosemonde	12/12	Paris	Justifica a publicação das cartas 81 (autobiografia de Merteuil) e 85 (inocentando Prévan). Encaminha o restante da correspondência.
170	Volanges	Rosemonde	13/12	Paris	Cécile retirou-se num convento, mas a mãe não aceita a decisão da filha, que não compreende.
171	Rosemonde	Danceny	15/12	Château	Solicita a devolução das cartas de Cécile.
172	Rosemonde	Volanges	15/12	Château	Confirma a natureza dos boatos acerca de Merteuil e aconselha Volanges a não se opor à vocação religiosa da filha.
173	Volanges	Rosemonde	18/12	Paris	Preocupada com Cécile, propõe casamento com Danceny. Conta que Merteuil foi vaiada na ópera e Prévan, reabilitado.

					A marquesa contraiu uma grave doença, a varíola.
174	Danceny	Rosemonde	26/12	Paris	Entrega as cartas de Cécile e critica a educação que ela recebeu.
175	Volanges	Rosemonde	14/01	Paris	Conta o desfecho de Merteuil: desfigurada pela doença, perdeu um olho. Com sua credibilidade afetada e sua reputação arruinada, também perde o processo em curso. Endividada, foge para a Holanda levando jóias e bens preciosos. Danceny se retira.

Anexos da análise sobre *As Ligações perigosas*

Tabela de correspondências publicadas na Primeira Parte:

I a L (1 a 50) = **50 cartas**

Datas: de 3 de agosto a 1º de setembro de 17**

Primeira – Cécile // **Última –** Tourvel

As vítimas abrem e encerrem essa 1ª parte.

Vitória, ainda que apenas provisória, da virtude.

	Cécile	*Merteuil*	*Valmont*	*Tourvel*	*Danceny*	*Volanges*	*Rosemonde*
Escreve	13 cartas: 8 Sophie 2 Merteuil 3 Danceny	7 cartas: 6 Valmont 1 Cécile	16 cartas: 11 Merteuil 5 Tourvel	9 cartas: 5 Volanges 4 Valmont	4 cartas: 4 Cécile	2 cartas: 2 Tourvel	-
Recebe	5 cartas[26]: 1 Merteuil 4 Danceny	13 cartas: 2 Cécile 11 Valmont	10 cartas: 6 Merteuil 4 Tourvel	7 cartas: 2 Volanges 5 Valmont	3 cartas: 3 Cécile	5 cartas: 5 Trouvel	-

[26] Embora mencionadas, as respostas de Sophie não são publicadas.

Tabela de correspondências publicadas na Segunda Parte:

LI a LXXVII (51 a 87) = **38 cartas**

Datas: de 2 de setembro a 26 de setembro de 17***

Primeira – Merteuil // **Última –** Merteuil

Protagonismo de Merteuil (Caso Prévan)

	Cécile	*Merteuil*	*Valmont*	*Tourvel*	*Danceny*	*Volanges*	*Rosemonde*
Escreve	5 cartas: 3 Sophie 2 Danceny	7 cartas: 6 Valmont 1 Volanges	15 cartas: 8 Merteuil 5 Tourvel 2 Cécile	3 cartas: 3 Valmont	5 cartas: 1 Valmont 3 Cécile 1 Volanges	1 carta: 1 Danceny	-
Recebe	5 cartas: 2 Valmont 3 Danceny[27]	9 cartas: 8 Valmont 1 Maréchale	10 cartas: 1 Danceny 6 Merteuil 3 Tourvel	5 cartas: 5 Valmont	3 cartas: 1 Volanges 2 Cécile	2 cartas: 1 Danceny 1 Merteuil	-

Cartas extras:

- 1 carta da Maréchale de*** a Merteuil (86).

[27] Respostas de Sophie não publicadas.

<u>Tabela de correspondências publicadas na Terceira Parte:</u>

LXXVIII a CXXIV (88 a 124) = **37 cartas**

Datas: de 26 de setembro a 25 de outubro de 17***

Primeira – Cécile // **Última –** Tourvel

Assim como na 1ª parte, as vítimas abrem e encerram essa 3ª parte.

Derrota da virtude: Cécile é seduzida por Valmont e Tourvel se apaixona por ele.

	Cécile	*Merteuil*	*Valmont*	*Tourvel*	*Danceny*	*Volanges*	*Rosemonde*
Escreve	6 cartas: 2 Valmont 2 Danceny[28] 2 Merteuil	5 cartas: 1 Volanges 1 Cécile 2 Valmont 1 Danceny	9 cartas: 1 Danceny 1 Tourvel 5 Merteuil 1 Azolan 1 Anselme	5 cartas: 1 Valmont 4 Rosemonde	4 cartas: 1 Valmont 2 Cécile 1 Merteuil	1 carta: 1 Merteuil	4 cartas: 4 Tourvel
Recebe	3 cartas: 2 Danceny 1 Merteuil	9 cartas: 2 Cécile 1 Volanges 5 Valmont 1 Danceny	8 cartas: 2 Cécile 1 Tourvel 1 Danceny 2 Merteuil 1 Azolan 1 Anselme	5 cartas: 1 Valmont 4 Rosemonde	4 cartas: 1 Valmont 2 Cécile 1 Merteuil	2 cartas: 1 Merteuil 1 Gercourt[29]	4 cartas: 4 Tourvel

<u>Cartas extras:</u> 3, das quais:

- 1 carta de Azolan (107)
- 1 carta de Gercourt (111)
- 1 carta de Père Anselme (123).

[28] Uma delas, carta 117, foi ditada por Valmont.
[29] Adiando o casamento.

<u>Tabela de correspondências publicadas na Quarta Parte:</u>

CXXV a CLXXV (125 a 175[30]) = **50 cartas** (como na 1ª)

Datas: de 29 de outubro a 14 de janeiro

Primeira – Valmont // **Última –** Madame de Volanges

	Cécile	*Merteuil*	*Valmont*	*Tourvel*	*Danceny*	*Volanges*	*Rosemonde*
Escreve	1 carta: 1 Danceny[31]	7 cartas: 7 Valmont[32]	12 cartas[33]: 9 Merteuil 2 Tourvel 1 Danceny	7 cartas: 1 Valmont 5 Rosemonde 1 a ...[34]	6 cartas: 2 Valmont 142 = duelo 0 Cécile 2 Merteuil 2 Rosemonde	9 cartas: 9 Rosemonde	5 cartas: 2 Tourvel 1 Bertrand 1 Danceny 1 Volanges
Recebe	0 cartas: Quase desaparece, praticamente inexistente[35]	12 cartas: 10 Valmont 2 Danceny	11 cartas: 7 Merteuil[36] 1 Tourvel 2 Danceny	3 cartas: 1 Valmont 2 Rosemonde	5 cartas: 1 Merteuil 1 Valmont 1 Cécile[37] 1 Anônimo 1Rosemonde	1 carta: 1Rosemonde[38]	17 cartas: 4 Tourvel 9 Volanges 2 Bertrand 2 Danceny

<u>Cartas extras:</u> 3, das quais:

- 2 cartas de M. Bertrand (163 e 166)
- 1 carta de Anonyme (147).

[30] A partir da carta 160 opera-se uma mudança significativa na focalização no desenlace, cuja narração superficial e obtusa é assumida por Madame de Volanges, que se encarrega, igualmente, de formular uma moral aos eventos finais de história que não compreendeu.
[31] Ditada por Valmont, assim como a carta anterior (117) também fora ditada por Valmont, de modo que a voz autêntica de Cécile "desaparece" na carta 109, última carta que escreve a Merteuil.
[32] Mais a resposta escrita embaixo da carta de Valmont (última carta – 149).
[33] Além dessas, Valmont escreve pelos menos duas outras cartas que, embora não sejam publicadas, são mencionadas na obra: uma delas destinada a Madame de Volanges a outra a Madame de Tourvel.
[34] Na ausência de um único destinatário definido, essa carta não enviada, mas o Redator faz a escolhe de incorporá-la à obra.
[35] Tanto quanto Rosemonde estava ausente da Primeira parte, sendo apenas mencionada.
[36] Acrescenta-se a resposta de Madsame de Merteuil abaixo do texto de sua última carta 149.
[37] Trata-se da carta ditada por Valmont.
[38] Menciona-se também uma resposta de Volanges a Valmont, que não é integrada à obra.

Tabela: quantidade de cartas enviadas e recebidas por personagem, por parte da obra.

	Cécile[13]	*Merteuil*[39]	*Valmont*	*Tourvel*[13]	*Danceny*	*Volanges*	*Rosemonde*
Escreve	25 cartas	27 cartas	52 cartas[40]	24 cartas	19 cartas	13 cartas	9 cartas
Parte 1	13	7	16	9	4	2	0
Parte 2	5	7	15	3	5	1	0
Parte 3	6	5	9	5	4	1	4
Parte 4	1	8	12	7	6	9	5
Recebe	13 cartas	42 cartas	38 cartas	21 cartas	15 cartas	10 cartas	21 cartas
Parte 1	5	13	10	7	3	5	0
Parte 2	5	9	10	5	3	2	0
Parte 3	3	9	8	5	4	2	4
Parte 4	0	14	11	3	5	1	17

[39] Note-se que a tríade feminina escreve, no total da obra, um número equivalente de cartas, em torno de 25 cartas.
[40] Valmont escreve o dobro de Merteuil que é, entretanto, a maior receptora da obra.

Anexo: reconstituição dos eventos narrativos das *Ligações perigosas* em ordem cronológica

Parte 1: Agosto – Verão, calor

3/8 – Cécile saiu do convento, sapateiro

4/8 – Merteuil quer usá-la para se vingar de Gercourt

5/8 – Valmont se recusa a participar pois quer seduzir Tourvel

7/8 – Cécile menciona Danceny pela primeira vez (conta que está entediada e é desajeitada)

7/8 – Merteuil se irrita com o projeto pessoal de Valmont, descreve Tourvel de modo depreciativo

9/8 – Valmont rebate as "acusações" de Merteuil descrevendo Tourvel de forma laudativa

9/8 – Primeira carta de Tourvel, menciona Valmont

11/8 – Volanges adverte Tourvel sobre os perigos que Valmont representa

12/8 – Merteuil conta sua aventura com Belleroche para provocar o ciúme de Valmont

15/8 – Valmont descobre que Tourvel mandou segui-lo

18/8 – Danceny se declara a Cécile

19/8 – Cécile conta a Sophie que recebeu uma carta de Danceny

20/8 – "boa ação" de Valmont que se declara a Tourvel

21/8 – Início da correspondência: Valmont-Tourvel

24/8 – Início da correspondência: Danceny-Cécile (autorizada por Merteuil, que exige ler as cartas)

25/8 – Tourvel reconhece que Valmont é perigoso

26/8 – Tourvel pede a Valmont que vá embora, ele estabelece 2 condições

27/8 – Cécile descobre que vai se casar com Gercourt pelo intermédio de Merteuil

28/8 – Valmont encontra as cartas de Tourvel e conclui que ela o ama

29/8 – Valmont deixa o castelo da tia – separação física

29/8 – Cécile já não escreve mais a Danceny – separação moral (foi se confessar)

30/8 – Valmont passa a noite com Émilie e escreve sobre ela a Tourvel e Merteuil

31/8 – Cécile rompe com Danceny afirmando que deseja esquecê-lo Danceny

01/9 – Tourvel reprime Valmont por sua carta de "amor"

Parte 2: Setembro – Outono chuvoso

Digressões da Viscondessa de do Caso Prévan: triunfo de Merteuil sobre o libertino

2/9 – Merteuil está irritada porque Valmont a deixou esperando, conta que Cécile confessou-se

3/9 – Valmont não vai ver Merteuil, mas encontra-se com Danceny (conta que também está "apaixonado") obtém uma "meia-confissão"

4/9 – Merteuil, com raiva de Danceny, arrumou um encontro de "despedida" entre Cécile e Danceny e tudo voltou a ser como era antes

5/9 – Valmont analisa o comportamento de Danceny concluindo que lhe faltaram "obstáculos"

7/9 – Merteuil remedia a situação contando a Volanges sobre a correspondência de Cécile e Danceny

7/9 – Cécile, desesperada, escreve a Sophie (lemos a sua carta depois da de Danceny a Vlmt)

8/9 – Danceny, desesperado, escreve a Valmont que recebe sua carta antes de saber da intromissão de Merteuil

11/9 – Início da Caso Prévan, que duvida da boa reputação de Merteuil (ele precisa ser destruído)

13/9 – Caso de Valmont com a Vicomtesse de B. (interessado nos rivais: marido e amante)

Entre os dias 11 e 14/9 – Cécile chega ao castelo de Mme de Rosemonde com a mãe – início da separação física com Danceny. A separação física Tourvel/Valmont começa no dia 29/8 e dura até o dia 16-17/9. Quando eles se reúnem, Cécile e Danceny são afastados.

14/9 – última carta de Cécile a Sophie, na qual ela lhe fala de Valmont

17/9 – Valmont narra a reação de Tourvel quando ele chegou ao castelo

18/9 – Valmont conta a Merteuil o caso das "Inseparáveis", que fez a fama de Prévan (79)

"*Il fait un temps détestable*"

(Valmont tem uma preocupação e um incômodo com seus rivais: Danceny, Prévan, mari de Tourvel, amant de la Vicomtesse, le Hollandais d'Émilie, Belleroche...)

20/9 – Autobiografia de Merteuil: sua formação autodidata (81)

24/9 – Início do plano da chave para entrar no quarto de Cécile

25/9 – Fim da Caso Prévan: triunfo de Merteuil

Parte 3: Outono – triunfo de Valmont: estupro de Cécile e Tourvel apaixonada

26/9 – Cécile não quer pegar a chave para Valmont

26/9 – Valmont conta para Danceny

27/9 – Tourvel se declara a Valmont

28/9 – Cécile aceita pegar a chave do quarto dela

1/10 – Estupro de Cécile

2/10 – Volanges cogita cancelar o casamento de Cécile com Gercourt e deixá-la casar-se com D.

2/10 – Cécile tranca a porta do seu quarto (fracasso de Valmont)

2/10 – Tourvel se rende (sucesso de Valmont)

3/10 – Tourvel vai embora (fracasso de Valmont//sucesso com Cécile) – Segunda separação, desta vez, ela se recusa a receber as cartas de Valmont, consciente que sua queda passou por elas.

3/10 – Tourvel amite sua paixão a Rosemonde (sem mencionar Valmont)

4/10 – Merteuil persuade Volanges a não cancelar o casamento de Cécile com Gercourt e manipula Cécile para que ela não conte a verdade à mãe)

10/10 – Gercourt adia o casamento para viajar pela Itália

15/10 – Merteuil avisa Valmont que começaram a notar sua ausência em Paris (reputação em perigo) e anuncia sua futura conquista: Danceny. (Nas 2 primeiras partes, Merteuil se interessava por Cécile, nas 2 últimas, transfere seu interesse para Danceny)

17/10 – Merteuil saiu de Paris (Danceny sente sua falta)

19/10 – Valmont e Merteuil já não se dão tão bem, Valmont conta que Cécile está grávida

20/10 – Rosemonde conta que faz 4 dias que Valmont vai à Igreja (plano para convencer Tourvel de seu arrependimento)

22/10 – Valmont escreve ao Padre Anselmo, confessor de Tourvel, para conseguir uma entrevista com ela (interpreta o papel do convertido)

25/10 – Tourvel aceita encontrar-se com Valmont. Ela que, de início, queria convertê-lo, agora parece lamentar que ele não esteja mais apaixonado por ela.

Parte 4: Outono/Inverno: Desfecho: curto idílio com Tourvel antes da ruptura e guerra entre os libertinos que resulta em aniquilamento mútuo

29/10 – Tourvel se rende

30/10 – carta de Rosemonde chega tarde demais

31/10 – Merteuil responde, irritada, à carta do dia 19/10 de Valmont

3/11 – Valmont não entende a amargura de Merteuil

6/11 – Merteuil exige sacrifícios que Valmont não estaria disposto a fazer, segundo ela

15/11 – Ópera com Émilie

15/11 – Tourvel conta sua versão a Rosemonde e rompe com Valmont, exigindo suas cartas de volta

16/11 – Valmont se reconcilia com Tourvel

21/11 – Cécile perde o bebê

21/11 – Valmont se surpreende por não obter resposta de Merteuil (que não respondeu à Ópera)

24/11 – Merteuil responde enviando-lhe o modelo de carta de ruptura

27/11 – Valmont, que mandou a carta de ruptura a Tourvel, se surpreende com a falta de notícias

27/11 – Tourvel escreve a Rosemonde sua última carta "sã" contando-lhe tudo e se retira num convento

29/11 – Merteuil revela a Valmont que o manipulou

29/11 – Agonia e loucura de Tourvel

3/12 – Valmont decsobre que Merteuil retornou a Paris e a surpreende com Danceny

4/12 – Declaração de guerra entre os antigos aliados

5/12 – Volanges recebeu uma carta de Valmont para ela e outra para Tourvel (ambas ausentes do romance)

5/12 – Valmont convence Danceny a deixar Merteuil para passar a noite com Cécile

6/12 – Merteuil avisa que pretende se vingar de Valmont

6/12 – Danceny desafia Valmont para um duelo

7/12 – M. Bertrand anuncia morte de Valmont (que se reconciliou com Danceny)

8/12 – Morte de Tourvel, poucas horas depois de descobrir a morte de Valmont

11/12 – Circulam boatos sobre Merteuil, Volanges não quer acreditar neles

12/12 – Danceny explica a Rosemonde que publicou 2 cartas de Merteuil (81 e 85)

13/12 – Cécile entrar para um convento

18/12 – Volanges narra a humilhação de Merteuil na ópera e a febre

26/12 – Danceny envia todas as cartas a Rosemonde e parte para a ilha de Malta

14/01 – Volanges narra o fim de Merteuil: desfigurada pela varíola (perdeu um olho), perdeu seu processo e fugiu para a Holanda (dívidas)

TERCEIRA PARTE –

O SEGUNDO SEXO:

O CLAMOR DAS MULHERES

"*On ne naît pas femme, on le devient*"

Simone de Beauvoir[41]

[41] *Le Deuxième sexe*, 1949.

Capítulo Um:

Poligamia e polifonia: das vozes femininas ao emudecimento da mulher

O presente capítulo convida a uma reflexão acerca da representação das mulheres nas *Cartas persas* e em *As Ligações perigosas*. Tendo isso em vista, propõe-se uma análise narrativa e discursiva das personagens femininas, comentando a elaboração das subjetividades atribuídas às mulheres epistológrafas. Diante desse recorte, é preciso situar, primeiro, o contexto sócio-histórico de produção das *Cartas persas* e de *As Ligações Perigosas* para entender em que medida esse período pode ser associado a um sistema patriarcal, cuja validade Montesquieu e Laclos problematizam em seus romances epistolares polifônicos.

Às vésperas da Revolução Francesa, a publicação de *As Ligações Perigosas* abala a alta sociedade do Antigo Regime e os leitores se revoltam contra esse oficial de artilharia, oriundo da pequena nobreza, que se atreve a traçar tão infame retrato da aristocracia. Madame de Riccoboni envia uma carta a Choderlos de Laclos, queixando-se da personagem da marquesa de Merteuil, a quem chama de "monstro". A romancista declara: "*C'est en qualité de femme, Monsieur, de Française, de patriote zélée pour l'honneur de ma nation, que j'ai senti mon cœur blessé du caractère de madame de Merteuil*."[42]. Se as reações relativas a essa personagem feminina foram, e por vezes ainda permanecem, intensas, é porque madame de Merteuil desafia convenções tanto literárias quanto sociais a respeito do lugar e do comportamento que se espera de uma mulher francesa no século XVIII.

Vale lembrar que, na França daquele período, uma mulher jamais alcançava a maioridade plena, concedida apenas aos homens. Devido à pressuposta superioridade masculina, toda mulher era tutelada por um homem, exceto em caso de viuvez. Assim, no artigo "*Femme*" da *Encyclopédie*

[42] « Correspondance entre Mme Riccoboni et M. de Laclos », 1782, *Oeuvres Complètes*, éd. Laurent Versini, Paris, 33 Gallimard, « La Pléiade », 1979, p.759.

(1756), constava, por exemplo, que "*les lois et les coutumes de l'Europe donnent cette autorité unanimement et définitivement au mâle, comme à celui qui étant doué d'une plus grande force d'esprit et de corps, contribue davantage au bien commun*"[43], motivo pelo qual o Cavaleiro de Jaucourt, autor desse artigo, estima ainda que: "*la* femme *doit être nécessairement subordonnée à son mari et obéir à ses ordres dans toutes les affaires domestiques*"[44].

Extraído da *Encyclopédie*, esse artigo formulado e publicado por intelectuais do século XVIII francês correspondem precisamente à descrição de um sistema patriarcal. Segundo a definição do dicionário "Le Larousse", o patriarcado se define como uma "*forme d'organisation sociale dans laquelle l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux, ou détient le rôle dominant au sein de la famille par rapport à la Femme*"[45]. É, portanto, dentro do contexto de uma sociedade patriarcal que Montesquieu e Choderlos de Laclos concebem a redação de seus romances epistolares. Ao retratar a condição da mulher nessas obras, os autores criam subjetividades femininas fictícias que, por meio de suas trajetórias e palavras, questionam a legitimidade e o *status quo* do patriarcado.

Cumpre esclarecer, ainda, que o patriarcado implica uma rigorosa vigilância da vida íntima feminina e das relações sexuais das mulheres com o intuito de exercer o controle sobre a descendência. A esse respeito, Marie-Françoise Basquet observa que "a partir do momento em que uma jovem pode se tornar mãe, o controle do homem aumenta: sua fecundidade está sob alta vigilância, pois o sistema patriarcal exige que ela não possa gerar um bastardo" (BASQUET, 2007, p. 195, tradução nossa). Se a legitimidade da descendência é uma questão crucial, não é, porém, a

[43] « Femme », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot… et par M. D'Alembert*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1756, tome VI, pp. 468-481.
[44] « Femme », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot… et par M. D'Alembert*, *op. cit.*, pp. 468-481.
[45] Disponível em: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/.

única razão que justifica o controle dos corpos femininos, afinal, pode-se considerar, assim como Marcel Hénaff, que "o corpo é designado como o lar de todas as questões que regulam a distribuição de forças, poderes e códigos" (HÉNAFF, 1978, p. 15, tradução nossa). Em outras palavras, se o patriarcado exerce poder sobre o corpo da mulher, é porque possui os meios e a força para fazê-lo.

Transcorrida nos arredores de Paris, a ação romanesca de *As Ligações perigosas* se desenvolve no meio aristocrático francês, por volta de 17**, evoluindo no contexto fictício de uma sociedade patriarcal, vigente no Antigo Regime francês, mimetizada por Laclos. Ao chegar a Paris, Usbek manifesta o choque cultural que experimenta ao constatar a "liberdade" da qual gozam as mulheres na França, contando a Roxane que: "*si vous étiez ici, vous vous sentiriez outragée dans l'affreuse ignominie où votre Sexe est descendu : [...] vous soupireriez pour cette douce retraite, où vous trouvez l'innocence [...] où enfin vous pouvez m'aimer, sans craindre de perdre jamais l'Amour, que vous me devez*" (24 [26], grifos nossos). O objetivo do serralho, enunciado no trecho acima, consiste em assegurar-se da fidelidade da(s) esposa(s) por meio de uma reclusão que deve privá-la(s) de qualquer contato com o mundo exterior. A litote empregada por Usbek – "*douce retraite*" – para referir-se ao confinamento feminino, contrasta com o "*affreux Sérail*" (grifos nossos) caracterizado por Roxane na carta 150 (161), em que a heroína retoma o mesmo adjetivo que Usbek usara para descrever "*l'affreuse ignominie*" (grifos nossos) da condição "livre" das mulheres francesas.

A ficção do serralho elaborada por Montesquieu corresponde a um sistema patriarcal, na medida em que o papel dominante é atribuído ao marido, que confina suas esposas para exercer algum controle sobre seus corpos e sua sexualidade. Embora Usbek pareça convencido de que possui "*le droit d'affliger tous [s]es désirs*", a revelação final de Roxane anuncia "*je me suis jouée*

de ta jalousie", em uma reviravolta surpreendente por meio da qual a esposa recatada desvela sua infidelidade, liberando definitivamente seu corpo da opressiva tutela patriarcal de Usbek.

Ressalta-se, ainda, um paralelismo bastante significativo entre a austera reclusão das mulheres de Usbek e o recolhimento do convento ocidental, espaço em que madame de Tourvel e Cécile Volanges encerram suas respectivas trajetórias romanescas. Afinal, a ausência prolongada do marido, num meio dominado por homens emasculados, cuja vigília pretende prevenir o estabelecimento de quaisquer práticas sexuais, configura o harém como um espaço de abstinência sexual que pode ser associado à vida monástica do convento católico na Europa. Com efeito, em sua carta endereçada a Roxane, Usbek descreve a vida de suas esposas da seguinte maneira: "*Vous vivez dans mon Sérail comme dans le séjour de l'innocence, inaccessible aux attentats de tous les humains : vous vous trouvez avec joie dans une heureuse impuissance de faillir*" (24 [26]). Analisando o trecho acima, nota-se que "o vocabulário de Usbek se assemelha ao de Jérôme Platus em 'Do bem-estar da vida religiosa (1644, t.1)', destacando assim um paralelismo possível entre o serralho e o convento" (VOLPILHAC-AUGER, 2004, p. 198, tradução nossa). Desse modo, as condições de confinamento em locais que visam impor o controle do corpo e a regulação da sexualidade da mulher são comuns aos dois romances epistolares de Montesquieu e Laclos.

Poligamia masculina e polifonia feminina

Por meio da complexa elaboração do dispositivo epistolar polifônico, esses autores multiplicam as vozes femininas, ampliando consideravelmente o escopo daquilo que não deveria ser reduzido a um único discurso feminino, mas deveria ser contemplado como uma pluralidade de subjetividades femininas. Graças à forma epistolar polifônica, a representação das mulheres nesses romances epistolares não é unívoca, e sim refratada em uma multiplicidade de perspectivas distintas, que possuem um estilo discursivo "finamente diversificado" (VERSINI, 2011, p. 10),

favorecendo, assim, a individualização das personagens femininas que tomam a palavra nas cartas que lhes são atribuídas.

Tanto a instituição oriental do harém persa, seguindo os preceitos da religião islâmica, quanto a lógica da libertinagem mundana francesa, que consiste na acumulação de conquistas femininas, autorizam a poligamia masculina perceptível na ficção das *Cartas persas* e de *As Ligações perigosas*. Essa poligamia rima com a polifonia das obras na medida em que contribui ao efeito polifônico por meio do qual ecoam vozes e subjetividades femininas variadas. Portanto, a instituição do serralho, tal qual a libertinagem praticada na França, admite a poligamia exercida pelos homens, possibilitando, assim, a justaposição de perspectivas femininas plurais de mulheres que, embora se manifestem enquanto sujeitos, são percebidas como objetos pelos personagens masculinos.

A respeito da poligamia, cumpre observar que, de acordo com a análise de Alain Grosrichard, o homem "goza menos do *outro* sexo do que de sua multiplicidade que, diante de sua própria unicidade, caracteriza algo inferior" (GROSRICHARD, 1988, p. 187). O crítico aponta ainda que "a relação do superior com o inferior tende a se apresentar como uma relação do Um com o múltiplo" (GROSRICHARD, 1988, p. 189), de modo que a poligamia praticada por Usbek e Valmont seria uma forma de salientar a supremacia masculina sobre as mulheres, já que se trata de um privilégio exclusivo dos homens sobre o sexo feminino. Dentro dessa perspectiva, o objeto primeiro que proporcionaria prazer tanto ao marido persa quanto ao libertino francês, é menos a mulher em si do que a acumulação de mulheres e a superioridade que tal acumulação materializa.

Usbek conta com cinco esposas oficiais, ultrapassando assim as quatro esposas que a lei corânica autoriza, são elas: Zachi, Zéphis, Fatmé, Zélis e Roxane. Ao comentar a poligamia autorizada pelo Alcorão, a carta 110 (114) menciona "*quatre femmes établies par la Loi* [...]", de

modo que Montesquieu sabia que, ao incluir uma esposa a mais, desrespeitava a quantidade máxima de esposas permitida pela religião islâmica, o que nos leva a crer que cada uma de suas cinco esposas têm sua importância. Cabe observar, ainda, que além das esposas oficiais, Usbek possui concubinas (uma vez que Zachi menciona "*tes principales concubines*" (45 [47]) na ocasião de um banquete), e escravas, como a circassiana (77 [79]) e a "*femme jaune*" (93 [96]), do reino de Visapur, no sudoeste asiático, ambas adquiridas pelo Primeiro eunuco no decorrer do romance. Quanto a Valmont, as menções às suas conquistas femininas se acumulam à medida que a trama romanesca se desenvolve, envolvendo ao menos seis mulheres distintas: a Intendente, madame de Merteuil, Émilie, a Viscondessa, Cécile, e madame de Tourvel.

Essa enumeração de mulheres não somente assinala os privilégios exclusivos da masculinidade, como ainda aponta para as injustiças de sociedades patriarcais, que tem como um dos alicerces a desigualdade de gênero e a opressão do sexo feminino pelo masculino, que se considera superior. Os romances de Laclos e Montesquieu expõem estruturas sociais que perpetuam essa opressão enfatizando a necessidade de um questionamento das relações de poder que sustentam essa realidade. Não se trata apenas do fato de a poligamia ser um direito exclusivo dos homens, repreendida como crime se praticado por mulheres, como ocorre com Roxane e madame de Merteuil, que escolhem e multiplicam seus parceiros sexuais. A poligamia inerente a essas obras denuncia que mulheres são consideradas como meros objetos, bens mais ou menos valiosos, mas não como sujeitos.

Se uma mulher pode substituir outra é somente porque, dentro dessa perspectiva, ela é considerada como um objeto intercambiável, e não como um indivíduo cuja subjetividade o torna único e insubstituível. Ao vingar-se de todos os homens que a trocaram por outra mulher – Gercourt, Valmont, Danceny –, a marquesa da Merteuil deseja ensinar uma lição aos amantes que

ousaram objetificá-la, considerando-a apenas como objeto de desejo, negando-lhe sua condição de sujeito pensante, desejante e atuante. Madame de Merteuil resgata, entretanto, a agentividade da qual é furtada ao ser invariavelmente trocada, vingando-se dos homens que a subestimaram, bem como das mulheres com quem ousaram confundi-la, desconsiderando sua individualidade. Nesse sentido, a libertinagem de Madame de Merteuil "*est un féminisme*", pois "representa, antes de mais nada, uma ocasião de vingança poderosa e decisiva sobre o patriarcado" (TAMAS, 2023, p. 209, tradução nossa).

Tanto as *Cartas persas* quanto *As Ligações perigosas* operam um tensionamento entre subjetivação e reificação feminina. Por um lado, a lente pela qual as personagens masculinas encaram as personagens femininas tende a transformá-las em coisas, tratando esses seres humanos como objetos. Por outro lado, os autores fazem o exercício de colocar-se no lugar de diversas mulheres, de idades variadas, para imaginar como seria uma subjetividade feminina. Desse modo, por meio das personagens epistológrafas femininas, parece haver uma tentativa de superação dessa reificação, buscando alcançar alguma forma de subjetivação expressada pelas cartas das mulheres.

As *Cartas persas* e *As ligações perigosas* elaboram uma dicotomia interessante entre as personagens femininas: há personagens silenciosas e outras que escrevem. A essa segunda categoria de mulheres é atribuída uma voz, em discurso direto, por meio da qual as personagens exprimem sua subjetividade. Observa-se que, enquanto as cinco esposas legítimas de Usbek são dotadas de um discurso, todas as escravas mencionadas na obra são silenciosas. Diante disso, sugere-se que a condição de escravidão destinaria a mulher escrava ao silêncio. Apenas três conquistas amorosas de Valmont escrevem – madame de Tourvel, madame de Merteuil e Cécile – , enquanto as outras três – Émilie, la vicomtesse, e l'intendente –, permanecem em silêncio. Em

vez de se contarem, elas são contadas. O mesmo ocorre, também, com personagens femininos secundários, tais como Julie, a criada de madame de Tourvel, e Victoire, a ajudante da marquesa.

Tudo se passa, a princípio, como se houvesse uma espécie de hierarquia literária entre as mulheres personagens dos romances segundo a qual poderíamos estabelecer, de início, que as protagonistas são dotadas de voz ao passo que as personagens secundárias são silenciosas. Podemos, ainda, considerar a hierarquia social, estabelecendo uma relação entre a presença discursiva de uma mulher e a posição social que essa personagem ocupa. Verifica-se, assim, que as mulheres do povo, como as criadas Julie e Victoire, e a prostituta Émilie, apesar da relevância de suas ações para o desencadeamento dos acontecimentos, são excluídas da esfera epistolar, ao passo que a Maréchale, membro da elite, escreve uma carta à marquesa que, além de não contribuir ao avanço da trama, ainda é pouco informativa.

De modo análogo, nenhuma escrava tem a palavra nas *Cartas persas*. Apesar disso, o arco narrativo da escrava Zélide se desenvolve, de forma lacunar, por meio da narração de etapas sequenciais que o leitor acompanha graças aos comentários de Zéphis, Zachi e Zélis, de modo que é possível reconstituir a trajetória de relacionamentos de Zélide com as mulheres de Usbek, bem como a história de seu casamento com um eunuco branco do serralho. Embora o eixo narrativo de Zélide seja mais completo do que o episódio anedótico envolvendo a não castração de Pharan, o escravo encarregado dos jardins de Usbek, o jardineiro alcança o estatuto de personagem epistológrafo ao escrever uma carta ao mestre, ainda que se esse gesto pareça pouco verossímil, ao contrário de Zélide, que permanece sempre em silêncio.

Diante dessas considerações, podemos nos perguntar se a hierarquia entre personagens epistológrafos e silenciosos não se pautaria apenas em função da relevância da personagem e de sua classe social, estendendo-se, ainda, ao gênero da personagem. Tal questionamento é válido na

medida em que, conforme a trama de *As Ligações perigosas* avança, as mulheres, inicialmente dotadas de voz, são progressivamente silenciadas. Ou seja, se parece haver uma dicotomia inicial dividindo as personagens femininas entre as categorias de silenciosas e epistológrafas, ao final, todas elas são silenciadas, com exceção de madame de Volanges, cujas cartas são menos o reflexo de sua própria subjetividade do que a simples reprodução da opinião pública.

Dentro dessa perspectiva, a voz das protagonistas femininas passaria da constituição de subjetividades femininas plurais ao silenciamento coletivo. Antes de debruçar-se na análise do processo de extinção das vozes epistológrafas de madame de Tourvel, madame de Merteuil, Roxane e Cécile, vale citar a dedicatória do romance epistolar *Delphine*, que Germaine de Staël dedica, em 1802, "*à la France silencieuse*", referindo-se às mulheres.

Ora, o processo de emudecimento das protagonistas femininas não só decorre da súbita interrupção de suas cartas, como ainda é causado pelo comércio epistolar que elas estabeleceram com homens. Assim, ao descobrir a correspondência clandestina de Cécile com o chevalier Danceny, madame de Volanges se isola junto no castelo de madame de Rosemonde, onde, sob pretexto de entregar as cartas de Danceny, Valmont se apropria da chave do quarto da jovem para estuprá-la. Indiretamente, a causa do infortúnio de Cécile advém de sua inocente correspondência amorosa com Danceny, cuja intervenção é capital para a desgraça da moça. Da mesma maneira, se a jovem madame de Tourvel morre precocemente é porque consentiu ao estabelecimento de uma correspondência com o visconde, notório libertino. O mesmo ocorre com madame de Merteuil que é forçada ao exílio quando as confidências que partilhava com Valmont são publicadas por Danceny.

Desse modo, o trio feminino que divide o protagonismo de *As Ligações perigosas* sofre as consequências por integrar a esfera das perigosas relações epistolares. Ao final, as três personagens

epistológrafas são censuradas e destituídas de seu estatuto de personagem epistolar. Valmont cessa de escrever cartas ao morrer, de modo que sua voz epistolar é brutalmente interrompida porque se extingue junto com sua existência. Já o silenciamento de Cécile, madame de Merteuil, e até madame de Tourvel, não se explica pela morte dessas personagens. Essas mulheres são silenciadas pela mesma sociedade que não soube ouvi-las, nem as considerar como sujeitos independentes, apenas como objetos intercambiáveis entre si, cuja subjetividade e particularidade são ignoradas.

O desvario de madame de Tourvel

O silêncio monástico de madame de Tourvel, instaurado após sua ruptura com Valmont, é abruptamente rompido pela carta 161 de *As ligações perigosas*. Esse texto, que designaremos como a "carta-delírio", constitui um momento único na obra, tanto pela intensidade emocional quanto pela sua relevância narrativa, ao articular os limites entre razão, paixão e loucura. Antes de comentar o texto, vale observar que a precisão do testemunho fornecido por madame de Volanges a respeito dos episódios de "loucura" de madame de Tourvel seria, segundo o estudo de Michèle Bokobza-Kahan, "correspondente às descrições das 'nosografias' da época" (BOKOBZA-KAHAN, 2000, p. 230).

Em sua essência, a carta-delírio associa-se ao *tópos* literário que relaciona a paixão amorosa à loucura, tema recorrente desde a Antiguidade até a Idade Moderna. Ao adentrar o espaço da loucura, madame de Tourvel adquire uma dimensão trágica que eleva sua figura. Diferentemente das heroínas clássicas cornelianas, dilaceradas entre o dever e o desejo, madame de Tourvel é atravessada por dois desejos antagônicos: o de permanecer (ou voltar a ser) virtuosa, e o de entregar-se de corpo e alma a sua paixão avassaladora por Valmont. Desse conflito interior, resulta em um dilaceramento psíquico textualizado na carta-delírio, na qual os destinatários se multiplicam. Ora endereçada ao marido, ora a Valmont, ora a um destinatário indeterminado, a

carta incorpora a instabilidade emocional de sua autora. Não é que a carta não seja destinada a ninguém, é que ela possui demasiados destinatários para que seja possível encaminhá-la a alguém.

A oscilação entre as formas de tratamento — o "tu" e o "vous" — reflete a fragmentação subjetiva da personagem. O retorno ao "vous", ao dirigir-se a Valmont – "*ne m'avez-vous pas mise dans l'impossibilité de vous écouter comme de vous répondre?*" (161), marca uma tentativa de distanciamento formal. Contudo esse enunciado é desmentido pelo próprio ato de escrever, pois a existência da carta anula a impossibilidade declarada de comunicação. Marcado pelo desvario, o delírio de madame de Tourvel exprime aquilo que não poderia formular, nem admitir, racionalmente: o desejo de reatar sua ligação, desafiando tanto a razão quanto os preceitos morais. Como observa Michèle Bokobza-Kahan, a carta "transmite a Valmont um convite para 'prosseguir o diálogo ardentemente desejado'", sendo que a loucura representa a única forma que madame de Tourvel encontrou para expressar esse anseio proibido.

Além de acrescentar um acontecimento à conturbada trajetória de vida de madame de Tourvel, a inserção da carta-delírio produz, dentro de uma perspectiva metalinguística, uma tensão entre dois níveis narrativos. A decisão de madame de Volanges de não encaminhar a carta reflete uma visão da loucura que a posiciona à margem da comunicação. Ao justificar sua atitude pela incoerência da carta e a ausência de destinatário claro, madame de Volanges exclui madame de Tourvel do contato social, privando sua escrita de função comunicativa. No entanto, a inserção da carta-delírio pelo Redator na seleção epistolar valida o discurso da loucura, conferindo-lhe legitimidade narrativa e literária. Laclos se distancia, assim, "da imagem estereotipada da loucura proposta por uma personagem [madame de Volanges] que, aliás, encarna no romance a estupidez e a mesquinharia" (BOKOBZA-KAHAN, 2000, p. 230). Esse gesto editorial de Laclos inscreve "a loucura na materialidade da linguagem" (BOKOBZA-KAHAN, 2000, p. 230), devolvendo à

personagem de madame de Tourvel o estatuto epistolar que lhe fora negado por madame de Volanges.

Isso posto, a carta-delírio representa o último momento em que o leitor tem acesso direto à subjetividade de madame de Tourvel. Após a carta 161, sua voz é definitivamente silenciada, talvez em decorrência da dissolução de sua identidade. Portanto, a carta-delírio transcende sua função narrativa e comunicativa, ao mesmo tempo em que questiona os limites entre a sanidade e o desvario, a racionalidade e o desejo, conferindo à personagem uma dimensão trágica que subverte tanto as normas sociais quanto as expectativas do leitor. Choderlos de Laclos legitima a escrita de madame de Tourvel, reconhecendo na loucura não um estado marginal, mas uma possibilidade discursiva estética e poética, plena de significado e relevância. Com esse texto em registo lírico e elegíaco, nos despedimos da subjetividade de madame de Tourvel.

Memórias de uma moça bem-comportada

Em sua carta autobiográfica, a marquesa confessa que: "*quoique à tout prendre, je n'eusse pas à me plaindre de lui [son mari], je n'en sentis pas moins vivement le prix de la liberté qu'allait me donner mon veuvage, & je me promis bien d'en profiter*" (81). É verdade que, na França do século XVIII, a viuvez conferia um estatuto civil particular à mulher na medida em que "a viúva, liberada do poder masculino pela morte do esposo, agora possui independência e liberdade. Ela é capaz de usar essa nova autoridade e, se houver bens, exercer um verdadeiro poder econômico' (BEAUVALET-BOUTOUYRIE, 2001, p. 26, tradução nossa).

A viuvez significava, portanto, uma libertação tanto da tutela paterna, quanto da autoridade do marido, permitindo à mulher uma espécie de maioridade. Madame de Merteuil toma gosto pela liberdade e se recusa a voltar tanto ao convento quanto à casa da mãe, evitando também um segundo casamento, "*uniquement pour que personne n'ait le droit de trouver à redire à mes actions*

[...] c'est qu'il m'aurait gênée que quelqu'un eût eu seulement le droit de s'en plaindre" (152). Ao desafiar as expectativas da sociedade, a marquesa espera preservar sua liberdade recém-adquirida.

Se a sociedade costumava desconfiar da viuvez de uma mulher, já que "tornando-se viúva, ela escapa a todo controle, daí a obsessão de colocá-la sob tutela, fazendo dela 'a esposa de Cristo', ou [...] casando-a novamente" (BEAUVALET-BOUTOUYRIE, 2001, p. 25), madame de Merteuil contorna habilmente esse desafio manipulando a opinião pública construindo-se uma boa reputação de fachada que oculta seu modo de vida transgressivo.

Orgulhosa de seu percurso pessoal e de sua independência de coração, corpo e espírito, a marquesa não resiste ao desejo de compartilhar sua história de emancipação com o visconde de Valmont. Ela lhe conta, de fato, que: "*J'étais bien jeune encore, & presque sans intérêt ; mais je n'avais à moi que ma pensée, & je m'indignais qu'on pût me la ravir ou me la surprendre contre ma volonté. Dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule, & je ne montrai plus que celle qu'il m'était utile de laisser voir.*" (81). Não contente em reivindicar sua liberdade de espírito, ela revela sua preciosa metodologia de dissimulação para libertar seu corpo, desvelando assim toda a hipocrisia de seu caráter, essencial para sua sobrevivência e independência.

Se a marquesa protege sua liberdade ao recusar-se a firmar um novo casamento, bem como a retirar-se num convento, ela cede, entretanto, a certas convenções sociais. Após a morte do esposo, a marquesa enlutada se retira provisoriamente no campo. Aproveitando essa "*austère retraite*, estuda *nos mœurs dans les romans ; nos opinions dans les philosophes ; je cherchai même dans les moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, & je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, & de ce qu'il fallait paraître*." (81). Tendo decorado as falas de seu papel, a comediante retorna para o mundo social. Porém, o "*vernis de pruderie*" excessivo, a obriga "*pour rappeler les uns et éloigner les autres, d'afficher quelques*

inconséquences" executadas com cautela (81). A marquesa recorre, então, à bajulação das senhoras que constroem e asseguram a reputação das moças mais novas, de modo que "*ces reconnaissantes Duègnes s'établirent mes apologistes ; et leur zèle aveugle pour ce qu'elles appelaient leur ouvrage*, *fut porté au point qu'au moindre propos qu'on se permettait sur moi, tout le parti Prude criait au scandale et à l'injure*" (81). Desde então, as *Duègnes* se colocam como garantia da respeitável reputação da marquesa, que acumula conquistas amorosas em segredo.

Em aparência, madame de Merteuil atua de acordo com as convenções sociais, tendo adquirido o conhecimento necessário à elaboração de sua persona pública graças ao tempo de luto pelo falecido marido. Após algumas calculadas *étourderies*, a marquesa seduz as Duègnes, que asseguram sua boa reputação. A estratégia de madame de Merteuil não se limita a isso: aprende, ainda, a dissimular. Esse "*talent d'un comédien*" exige um poderoso domínio e controle do seu corpo, que a marquesa desenvolve para "*réprimer les symptômes d'une joie inattendue*", bem como da dor e da tristeza, ocultando suas emoções. Para evitar que sua linguagem corporal a denuncie, a marquesa exerce um controle rigoroso sobre suas expressões: "*Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie ; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir*" (81). Portanto, a marquesa exerce controle sobre seu corpo para dominar suas reações, evitando revelar, assim, seus verdadeiros pensamentos e emoções. Madame de Merteuil exerce um controle perfeito de seu corpo para subtraí-lo ao controle dos outros. Nesse sentido, "todo o processo de aquisição do método é, na verdade, um modo de adaptação à lei do mundo, mesmo que seja sob a forma de uma encenação" (DENEYS-TUNNEY, p. 1992, 308, tradução nossa).

A expressão mais contundente na carta 81 talvez seja a seguinte declaração da marquesa, que proclama: "*je suis mon ouvrage*" ("eu sou minha obra"). Nesse momento, madame de Merteuil

não apenas reivindica o papel de autora de sua vida, mas também articula uma concepção de si mesma como uma construção deliberada, fruto de um trabalho cuidadoso e racional. Essa declaração reflete o caráter paradoxal de sua escrita: ao mesmo tempo em que o relato de sua história de vida, confiado a Valmont, representa um risco em potencial, é também um meio de legitimar sua existência íntima, que permanece oculta e desvalorizada pela sociedade. Assim como ocorre com a carta-delírio de madame de Tourvel (161), a própria existência da carta autobiográfica da marquesa (81) contradiz seu enunciado, na medida em que justifica a importância de "nunca escrever" para evitar comprometer-se. Madame de Merteuil não somente tem consciência da vulnerabilidade de sua situação, como ainda escreve sobre isso: "*Mais qu'une femme infortunée sente la première le poids de sa chaîne, quels risques n'a-t-elle pas à courir, si elle tente de s'y soustraire, si elle ose seulement la soulever ?*" (81). Ao narrar sua vida, Merteuil não apenas desafia as normas de sua época, mas também redefine a função da escrita como espaço de construção de uma subjetividade que, embora transgressora, não escapa aos riscos de exposição.

A libertinagem de madame de Merteuil pode ser lida como uma empreitada feminista na medida em que sua atuação libertina desafia as normas patriarcais, reivindicando a autonomia feminina em um contexto de opressão e a marquesa manifesta, na carta 81, "o desejo sincero de sair da escravidão" (TAMAS, 2023, p. 210). Ocorre que, se a libertinagem aparece, à primeira vista, como "uma liberdade dos corpos à qual podem acessar homens e mulheres" (TAMAS, 2023, p. 205), sugerindo uma possibilidade de emancipação feminina, a libertinagem mundana também é marcada por uma "desigualdade de tratamento", de modo que "todo desvio em relação à norma aristocrática é muito mais severamente punido quando se é mulher" (TAMAS, 2023, p. 207), o que é comprovado pela reabilitação de Prévan no desenlace e a condenação da marquesa. Assim, a derrocada final de madame de Merteuil marca a impossibilidade de uma emancipação duradoura,

de corpo e mente, de um sistema patriarcal, pois, ainda que a libertinagem surja como "uma forma de emancipação, salvadora quando se nasce mulher", ela "falha em libertar plenamente as mulheres de sua condição" (TAMAS, 2023, p. 210). Assim, o fracasso de madame de Merteuil ilustra as limitações da libertinagem como via de superação de uma sociedade fundamentalmente desigual, destacando a tragédia de uma luta que não consegue romper com os alicerces do patriarcado.

A carta 81 expõe, assim, as contradições dessa personagem complexa. Embora saiba do risco de produzir provas escritas que possam (e vão) ser usadas contra ela, madame de Merteuil não resiste ao impulso de contar-se, de narrar sua história como forma de validação. Ao narrar sua autobiografia ao visconde de Valmont, ela busca o reconhecimento de sua trajetória excepcional, mas, ironicamente, essa exposição se tornará sua ruína. Merteuil é desmascarada porque, ao invés de preservar o segredo de sua história, a compartilha com um confidente que a divulgará. O preço pela expressão de sua subjetividade verdadeira é o silenciamento. Afinal, após o duelo em que Valmont entrega as cartas a Danceny, que as torna públicas, a marquesa já não escreverá mais. Isso porque a mesma sociedade do espetáculo que aprovava sua hipocrisia e dissimulação, rejeita seu retrato mais autêntico, reduzindo-a ao silêncio. A afirmação de que é sua própria obra, embora poderosa, revela a fragilidade de uma existência em que a mulher é forçada a desempenhar uma multiplicidade de papéis, mas é rejeitada se sua escolha pessoal desafiar as normas sociais.

No plano metanarrativo, a relação de Merteuil com a escrita reflete também os limites e potencialidades do romance epistolar enquanto gênero. Sua prática de escrita multiplica os níveis narrativos e questiona a função autoral. Cabe observar que madame de Merteuil destaca-se não apenas como articuladora de intrigas, mas também como uma personagem que reflete sobre a própria prática da escrita, assumindo ambições literárias que a posicionam como autora de histórias

dentro e fora do universo epistolar do romance. À medida que manipula os demais personagens e narra sua trajetória, a marquesa transcende a função de narradora episódica, atribuindo à escrita um papel central em sua estratégia de construção de identidade e poder.

No curso da narrativa, a marquesa revela um desejo de domínio total sobre a escrita, que se expressa tanto em sua manipulação da correspondência alheia quanto em seus próprios projetos literários. Ela assume o papel de romancista ao orquestrar as relações entre Cécile e Danceny, transformando-os em personagens de sua história de vingança e corrupção. Paralelamente, Merteuil projeta redigir as "Memórias" do visconde de Valmont, sugerindo não apenas a apropriação da vida de seu cúmplice, mas também o controle narrativo sobre ela. No entanto, sua maior ambição literária é mais íntima e subversiva: a escrita de sua própria história, uma narrativa autobiográfica que desafia as convenções sociais e reafirma sua autonomia.

Deflorações forçadas: os estupros de Roxane e Cécile

Passaremos agora à análise das agressões sexuais explicitadas nas cartas 24 (26), das *Cartas persas* e 96 e 97, de *As Ligações perigosas*. As cenas de estupro de Roxane e Cécile são narradas do ponto de vista dos agressores, Usbek e Valmont, evidenciando como a violência dos atos que se configuram como mecanismos de dominação de corpos femininos que são tomados à força e não se pertencem mais. Convém apontar, antes de comentar o texto dessas cartas, que a perspectiva do casamento arranjado impedia as mulheres de escolherem seus parceiros e que esses costumavam ser homens mais velhos e a noite de núpcias, segundo assinala Jennifer Tamas era "frequentemente vivida como um estupro pelas jovens da época" (TAMAS, 2023, p. 208). Em chave alegórica, essas violações simbolizam a imposição brutal de seu lugar na sociedade.

Ao descrever atos sexuais cometidos à revelia das mulheres, sem o seu consentimento, essas cenas revelam toda violência das relações marcadas pela dominação masculina. Ambos os

relatos, descritos sob a perspectiva dos agressores, revelam não apenas a violência física e simbólica exercida contra Roxane e Cécile, mas também a estrutura patriarcal que sustenta essas práticas predatórias. Usbek e Valmont, ao narrarem suas ações, demonstram uma mesma lógica de posse e controle, inscrevendo a sexualidade feminina em um regime de submissão e silenciamento.

Neste ponto, preciso recordar alguns aspectos da carta 24 (26), em que Usbek relata a árdua consumação de seu casamento com Roxane, que analisei em minha dissertação de mestrado[46], pois ela me permitirá realizar uma aproximação pertinente com o desvirginamento forçado de Cécile. A ausência de consentimento por parte de Roxane é salientada pelo próprio marido que, orgulhosamente, recorda-se dos reiterados "*refus obstinés d'une pudeur alarmée*" que resiste a "*fureurs de mon amour*" por semanas a fio. Roxane emprega subterfúgios variados para furtar-se à relação sexual: primeiro, busca esconder-se entre suas escravas, em seguida, apela às lágrimas e recorre, por fim, à autoridade de sua mãe, antes de ameaçar Usbek com um punhal.

Na dissertação, comentei que "o uso reiterado da anáfora "*vous souvient-il*" – repetida três vezes – tem o efeito de enfatizar a persistente e insistente defesa de Roxane" (CHAUVEL, 2018, p. 122) e procurei ressaltar a violência explícita deste trecho, "reforçada pelo vocabulário bélico que se emprega nela e que convém citar aqui: "*le poignard*", "*menaçâtes*", "*immoler*", "*ce combat*", "*vous ne vous rendîtes pas même après avoir été vaincue*", "*vous défendîtes*", "*un ennemi*"" (CHAUVEL, 2018, p. 122). Ao narrar a consumação de seu casamento com Roxane nesses termos, Usbek evidencia o caráter coercitivo e violento da relação. A voz de Usbek descreve, com a frieza de quem exerce um direito legítimo, o ato sexual como um dever conjugal.

[46] CHAUVEL, T. "O harém das *Cartas persas*: um concerto de vozes dissonantes": https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-07122018-120146/pt-br.php

Se a voz de Roxane é apagada do relato, sua resistência ativa e duradoura é desenvolvida pela narrativa de Usbek que, entretanto, desconsidera seu não consentimento.

Por outro lado, na carta 96 de *As Ligações Perigosas*, Valmont narra sua "conquista" de Cécile, descrevendo em detalhes a noite em que a jovem é desvirginada. Assim como nas *Cartas Persas*, o primeiro relato se dá pela perspectiva do agressor, seu tom é cínico e divertido, refletindo o prazer que Valmont extrai da manipulação retórica e da violência física exercida sobre Cécile. Nesse embate tão desigual, a jovem inexperiente é coagida por Valmont a ceder às suas chantagens explícitas e à pressão tanto física quanto psicológica que o visconde exerce sobre a ela. As imagens do corpo mostram a "menina": "em desespero: ele marca a luta ('gritar', 'se jogar', 'lágrimas') ao mesmo tempo que a derrota ('assustada', 'extinta')", (TAMAS, 2023, p. 216, tradução nossa). Tendo isso em vista, conclui-se que "trata-se de um estupro sem ambiguidades, um estupro que proporciona prazer ao agressor e dor moral e física à vítima" (TAMAS, 2023, p. 214, tradução nossa). Valmont, inclusive, parece ter consciência disso na medida em que sua carta revela que está ciente de que Cécile cede sem consentir ao ato sexual. Ele não apenas impõe sua vontade pela força, mas também celebra sua habilidade em explorar a ingenuidade e a vulnerabilidade de sua vítima, apresentando o ato como uma conquista dentro de seu jogo de poder.

Em ambos os casos, a sexualidade das mulheres é reduzida a um campo de dominação masculina, onde a satisfação do agressor está menos associada ao desejo físico e do que ao controle sobre o corpo e a vontade da vítima. Tanto Usbek quanto Valmont, ao ignorarem o não consentimento de suas vítimas, reforçam o apagamento do sujeito feminino, de modo que suas narrativas contribuem à crítica da reificação da mulher, transformada em objeto a ser possuído.

Cabe acrescentar que ambos os relatos compartilham uma dimensão performativa. Afinal, tanto Usbek quanto Valmont não escrevem suas cartas apenas para narrar seus atos, mas para

afirmarem-se diante de suas interlocutoras – Roxane e madame de Merteuil – como figuras de poder. Usbek, ao descrever a consumação do casamento, reafirma sua autoridade não apenas sobre Roxane, mas também no contexto mais amplo de seu harém e de sua posição social. Já Valmont, ao narrar o episódio à madame de Merteuil, usa o ato numa tentativa de impressionar a marquesa.

Entretanto, em ambos os casos, a violência sexual emerge como um ato de poder e dominação, que reflete estruturas de gênero opressivas. As narrativas epistolares, ao oferecerem as vozes dos agressores, expõem a lógica perversa do patriarcado que alimenta essa violência, revelando as motivações internas de personagens masculinos, como Usbek e Valmont. Essa escolha estilística subverte a expectativa de empatia no gênero epistolar e coloca o leitor em confronto direto com a racionalização da violência, desafiando-o a questionar as normas culturais e sociais que permitem que tais atos ocorram.

Em chave alegórica, as violações descritas nas narrativas de Cécile e Roxane simbolizam a imposição brutal de seu lugar na sociedade, revelando a violência como instrumento de controle e submissão feminina. Portanto, as cenas de desfloração forçada não apenas narram atos de violência sexual, como também funcionam como espaços para uma crítica literária e social. Montesquieu e Laclos, ao dar voz aos agressores, problematizam as relações de poder e a objetificação das mulheres em suas respectivas sociedades, enquanto convidam o leitor a refletir sobre os limites da liberdade, do desejo e da justiça no campo das relações humanas.

Capítulo Dois:

Cécile Volanges: o fracasso de uma educação sentimental

Cécile de Volanges e Danceny formam o "*couple enfantin*[47]" (113), casal juvenil de *As Ligações Perigosas*. Com apenas quinze anos de idade, Cécile é, entretanto, a personagem mais jovem da obra de Laclos, sendo sistematicamente associada à infância. Ainda que a puberdade sempre tenha existido, o fenômeno da adolescência é relativamente recente, visto que o termo surge nas sociedades ocidentais somente em meados do século XIX[48] (HUERRE, 2001, p. 8, tradução nossa). Sendo assim, para as demais personagens do romance *As Ligações perigosas*, "*c'est un enfant*" (carta 20), expressão retomada mais de vinte vezes para designar Cécile.

À imagem de um diário, suas cartas tecem a dolorosa trama de sua entrada na esfera social mundana aristocrática francesa do século XVIII. Seu testemunho é ainda mais comovente ao considerarmos que a tradição da crítica literária especializada costuma tratá-lo com desprezo, mostrando-se particularmente desdenhosa com relação a essa personagem brutalmente arrancada à infância. Para alguns, isso se explica por conta de seu estilo, julgado tão infantil quanto desajeitado, ou ainda, pela sua presumida falta de inteligência. Assim, Philip Stewart comenta as "tolices espontâneas de seu estilo infantil." (STEWART, 1973, p. 188, tradução nossa), enquanto Béatrice Didier, juntamente com Vuarnet, apontam para "sua profunda falta de inteligência" (DIDIER, 1998, p. 70, tradução nossa) ou "estupidez da pequena Volanges" (VUARNET, 1977, p. 61, tradução nossa). Para outros, porém, a crítica é menos de ordem estilística do que moralista, justificando-se pela reação da jovem aos desafios iniciáticos enfrentados, como é o caso de

[47] É a expressão que Valmont usa para designá-los na carta 133.
[48] Patrice Huerre: "L'histoire de l'adolescence: rôles et fonctions d'un artifice", Journal français de psychiatrie 2001/3 (nº 14), pp. 6-8. Consultado em 11 de novembro de 2023: https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2001-3-page-6.htm.

Aldridge, que considera que: “Cécile tinha em si a possibilidade de se tornar, como a Presidente, uma mulher perfeita, unindo a beleza física à beleza moral, mas em vez de transformar sua inocência original em virtude, ela se torna apenas uma mulher fácil.” (ALDRIDGE, 1960, p. 51, tradução nossa).

Seja qual for o motivo, juízos de valor formulados pela crítica relativa a essa personagem tendem geralmente a subestimá-la, de modo que o resultado permanece o mesmo: muito embora não se possa negar a posição expressiva ocupada por Cécile no coração do trio feminino ao assinar vinte e cinco cartas, dividindo, assim, o protagonismo de *As Ligações perigosas* com a marquesa de Merteuil (autora de vinte e sete cartas) e madame de Tourvel (vinte e quatro cartas), “a crítica sempre se interessou essencialmente pelos dois libertinos, às vezes por Madame de Tourvel, mas nunca, ou tão pouco, por Cécile Volanges” (FLORENNE, 1998, p. 6, tradução nossa).

A trajetória de Cécile representa, no entanto, um dos três eixos indissociáveis da imbricada trama romanesca de *As Ligações Perigosas*. Ao deixar o convento aos quinze anos de idade para casar-se com o Conde de Gercourt, é instrumentalizada pelos libertinos para concretizarem seus respectivos projetos de vingança, de modo que é estuprada, engravida (mas sofre um aborto espontâneo), antes de voltar a recolher-se definitivamente junto às Ursulinas, após ter perdido tudo: sua infância, sua virgindade, seu amor e sua liberdade.

A circularidade desse percurso que, não levando a lugar algum, contenta-se em retornar ao ponto de partida, traçado por Laclos permite ao autor endereçar contundentes críticas à sociedade de seu tempo. Primeiro, à educação falha reservada às moças condenando-as à submissão em vez de conduzi-las à autonomia, segundo, à instituição do casamento aristocrático concebido como um acordo de negócios consumado à revelia das jovens. Tendo isso em vista, entende-se que Cécile é uma personagem fundamental, cuja análise ilumina tanto o sentido quanto o título da obra e que

não deveria, portanto, ser ignorada, e sim considerada seriamente, sem esquecer-se, como o autor não cessa de reiterar, que se trata de "uma criança".

Pode-se considerar que Cécile partilha o protagonismo da obra de Laclos com a marquesa e madame de Tourvel na medida em que as cartas atribuídas a esse trio feminino somam setenta e seis missivas, o que corresponde a vinte e quatro a mais do que o visconde de Valmont, maior epistológrafo da obra. Embora a crítica ainda subestime com frequência a relevância de Cécile, a moça não somente assina um número análogo de cartas àquelas de madame de Merteuil e madame de Tourvel, como ainda é responsável pela primeira carta do romance, que se abre com sua voz caracterizada, de fato, pela sua prosa infantilizada, incorrendo em equívocos sintáticos e inevitáveis redundâncias decorrentes de sua escassez lexical. De início, Laclos aponta, assim, para uma perigosa falha na educação intelectual de Cécile, recém-saída do convento das Ursulines, onde se formou, introduzindo de antemão o tema da educação das mulheres, que será novamente abordado em 1783, em seu discurso intitulado *De l'éducation des femmes.*

Em meio ao efeito de cacofonia produzido pelo dispositivo epistolar polifônico elaborado por Laclos, a inconfundível voz de Cécile se destaca de tal forma nas três primeiras partes que sua ausência é sentida quando essa voz se esvai na última parte do romance[49]. Ao emudecer, Cécile, que já não possuía voz de decisão efetiva sobre sua própria vida, não desaparece completamente, mantendo-se presente do Aviso do Editor até a última Nota de Rodapé, abrindo e fechando a obra. Dessa forma, antes mesmo que a personagem seja individualizada por meio de uma subjetividade expressada através do discurso único que lhe é atribuído por Laclos, sua presença já paira no Aviso do Editor, que entrega o triste e solitário destino que a aguarda ao cabo do romance: "*nous ne voyons point aujourd'hui de demoiselle, avec soixante mille livres de rente, se faire religieuse*".

[49] Conforme analisamos no mapeamento da estrutura epistolar de *As Ligações perigosas*, desenvolvido na Segunda Parte da tese, no capítulo três.

Diante desse desenlace sombrio, a Nota final do Editor contém, entretanto, um tênue vislumbre de esperança evocando uma possível "*suite des aventures de mademoiselle de Volanges*". Ao dar um final aberto a essa personagem, Laclos evita que o fim de seu romance marque o fim definitivo dessa trajetória na clausura monástica, de onde partira de início.

Em sua primeira carta, Cécile escreve a "*sa bonne amie*" do convento, estabelecendo um vínculo afetivo com sua amiga Sophie, da qual se despede em termos carinhosos: "*Adieu, ma chère Sophie; aime toujours bien ta Cécile*.". Segundo suas recordações, as amigas tinham o hábito de "*causer et de rire*", trata-se, assim, de uma relação de confiança, de modo que Cécile não hesita em contar-lhe, por exemplo, que confundiu o sapateiro com seu futuro noivo. Episódio que revela o quanto a jovem desconhece os códigos e as convenções sociais, evidenciando as falhas de sua educação mundana e intelectual, que a impedem de interpretar corretamente as situações sociais.

Ao contar a Sophie os detalhes de sua vida fora do convento, Cécile enumera: "*j'ai ma harpe, mon dessin et des livres comme au Couvent; si ce n'est que la Mère Perpétue n'est pas là pour me gronder, et qu'il ne tiendrait qu'à moi d'être toujours à rien faire: mais comme je n'ai pas ma Sophie pour causer et pour rire, j'aime autant m'occuper*" (Carta 1, datada de 3 de agosto de 17**). Aqui, Cécile expressa, simultaneamente, uma leve desilusão e um alívio: o tédio aliviado pela ausência de supervisão autoritária, já que a "*Mère Perpétue*" não está mais lá para repreendê-la (não é, porém, substituída, já que a mãe se omite desse papel). Ressalta-se, a propósito, que o termo "repreender" remete à infância de Cécile.

Há, ainda, "*des livres comme au Couvent*". A ambivalência dessa expressão é interessante, pois duas alternativas são possíveis. Sua afirmação pode manifestar que há livros (no plural indefinido), tal como havia livros no convento. Mas também pode significar que esses livros, isto é, essas leituras, permanecem os mesmos que aqueles do convento. Dentro dessa perspectiva,

calcula-se que essas obras não preencheriam as lacunas formais, que falharam em prepará-la ao mundo social em que acaba de adentrar.

Além disso, a harpa, que poderia ser vista como um passatempo inocente, é precisamente o instrumento – na dupla acepção da palavra – que seu mestre de música, Danceny, escolhe para transmitir-lhe suas primeiras cartas de amor. A jovem Cécile dispõe, por fim, de um "*secrétaire très-joli, dont on m'a remis la clef, et où je peux renfermer tout ce que je veux*". A chave de sua escrivaninha, em que conservará as cartas de Danceny, representando a privacidade que Cécile acredita ter adquirido, não passa, porém, de um engano. Ao descobrir a existência dessa correspondência, madame de Volanges exigirá que sua filha lhe entregue a chave da escrivaninha, violando, antes de Valmont, a intimidade de sua filha. A revelação das inocentes cartas de Danceny a conduzirá diretamente para os braços do agressor, Valmont.

Marcada pela sua credulidade, a trajetória de Cécile ganha uma nova camada interpretativa quando relacionada à etimologia de seu nome, derivado do latim *caecus*, que significa "cego" ou "sem visão". A referência à cegueira contida em seu nome reverbera de imediato no primeiro episódio protagonizado pela jovem, ao interpretar a medida de seu pé como um pedido de casamento, situando-a, de imediato, sob o signo de uma cegueira metafórica de quem não sabe ou não consegue ver. A origem etimológica de seu nome reflete, assim, a construção narrativa e simbólica de Cécile enquanto personagem incapaz de enxergar, para além das aparências, as intenções ocultas daqueles ao seu redor, de mapear as sutilezas mundanas da sociedade aristocrática em que foi introduzida, alheia às dinâmicas de poder e de desejo que regem os relacionamentos nessa sociedade em constante representação. A cegueira simbólica de seu nome, aliada ao relato do primeiro episódio, ilustra toda a fragilidade de sua posição. Sua falta de

discernimento, somada às lacunas e à omissão materna, tornam-na uma presa fácil para a manipulação dos experientes libertinos.

O nome de Cécile também pode ser interpretado de forma mais abrangente, à luz de uma dimensão social. No contexto da sociedade representada em *As Ligações perigosas*, estruturada pela hierarquia patriarcal, Cécile representaria a fragilidade de jovens mulheres ingênuas e inexperientes. Por meio de sua trajetória, acompanharíamos esse embate desiquilibrado com o mundo. Sua cegueira não seria somente pessoal, como também social, na medida em que encarnaria a condição de muitas mulheres da época, educadas para a obediência e desprovidas de uma visão crítica sobre seu lugar no mundo. Dentro dessa perspectiva, a cegueira de Cécile a transcenderia para galgar espaço enquanto metáfora reveladora da condição de ignorância imposta à maioria das mulheres. A trajetória de Cécile ilustraria, então, os perigos de uma existência feminina desprovida de instrução e, consequentemente, de visão crítica, em um mundo de relações humanas permeadas pelas aparências e motivadas por interesses pessoais.

Observa-se, ainda, que Cécile é o ponto cego de sua mãe: madame de Volanges, em cujo sobrenome transparecem os seguintes vocábulos: *vol* (que pode significar tanto o roubo quanto o voo) e *ange* (anjo). A essa consideração, acrescenta-se o fato de que mãe e filha ainda compartilham esse mesmo sobrenome, de modo que é possível interpretar seu valor simbólico de duas formas. Quando atribuído a madame de Volanges, se referiria simbolicamente a mãe responsável pela perda de um anjo, ao passo que a caracterização angelical de Cécile nos lança em outra via interpretativa, na qual ela representaria o anjo a quem cortaram as asas, impedindo-a de alçar voo e elevar-se.

Assim como a filha, madame de Volanges, está cega aos perigos aos quais expõe Cécile. Pouco perspicaz a despeito de sua experiência mundana, madame de Volanges não parece dar-se

conta da paixão de sua filha por Danceny, que continua a receber em sua própria casa, onde os jovens trocam, diante dos seus olhos desatentos, uma correspondência amorosa clandestina, da qual só tomará conhecimento por meio da intervenção de madame de Merteuil. Madame de Volanges tampouco antecipa as nefastas consequências de um convívio prolongado junto ao visconde de Valmont, que abusa física e mentalmente de Cécile no castelo de madame de Rosemonde, onde estão hospedados. A ironia trágica é que madame de Volanges, que procura alertar madame de Tourvel contra "*le danger des liaisons*", não busca prevenir Cécile de contato com relações perigosas. Ainda que tenha consciência do risco das frequentações que uma mulher tolera ao seu redor, madame de Volanges cede à hipocrisia social permitindo que seu entorno inclua, por exemplo, Valmont, revelando-se inábil a preservar a integridade tanto física quanto moral de sua filha tão nova.

Embora madame de Volanges, valendo-se sempre da opinião pública, desconheça as intenções da marquesa, ela está ciente do risco incorrido por madame de Tourvel ao manter contato com o visconde de Valmont, mas ainda assim tolera que sua filha permaneça na companhia do libertino, tendo sua parcela de responsabilidade no estupro de Cécile, ocorrido no quarto ao lado do seu. Cega ao perigo ao qual expõe sua filha, solteira e virgem, madame de Volanges manifesta, em contrapartida, uma preocupação excessiva com a honra de sua jovem amiga, casada há dois anos com o Président de Tourvel: "*la candeur de Valmont doit être en effet très rare. Encore plus faux et dangereux qu'il n'est aimable et séduisant, jamais depuis sa plus grande jeunesse, il n'a fait un pas ou dit une parole sans avoir un projet, et jamais il n'eut un projet qui ne fût malhonnête ou criminel.*" (Carta 9, datada de 11 de agosto de 17**). Esse trágico descompasso entre essas atitudes antagônicas de madame de Volanges, situa sua maternidade, em contraste com sua amizade, sob o signo da indiferença e da desatenção.

Ademais, se Valmont decide seduzir Cécile, é para satisfazer seu desejo de vingança relativo à madame de Volanges, que prejudicou seu projeto de sedução ao alertar de madame de Tourvel sobre sua reputação. Ao descobrir essa interferência de madame de Volanges, o visconde decide vingar-se dela, seduzindo sua filha: "*Ah ! sans doute il faut séduire sa fille: mais ce n'est pas assez, il faut la perdre; et puisque l'âge de cette maudite femme la met à l'abri de mes coups, il faut la frapper dans l'objet de ses affections.*" (Carta 44, datada de 28 de agosto de 17**). Tão nocivo quanto decisivo, o envolvimento de Valmont no caso de Cécile, motivado pela sua vingança pessoal, decorre do alerta e da atenção de madame de Volanges para com madame de Tourvel, de modo que a mãe se torna, assim, indireta e duplamente responsável da agressão sexual sofrida por Cécile.

Cécile Volanges se torna vítima dos libertinos somente porque é eleita como instrumento por meio do qual visam atingir pessoas de quem desejam vingar-se: sua mãe, madame de Volanges, e seu futuro noivo, o Comte de Gercourt. Por extensão, ela é também vítima de seus relacionamentos "familiares". Objeto de desdém dos libertinos, essa personagem é encarada como um simples meio para que alcancem a finalidade desejada. Valmont se junta à vingança planejada pela marquesa para ensinar uma lição ao Comte de Gercourt, que pretende casar-se somente com uma moça educada em um convento porque acredita que, assim, evitará ser traído. A essa crença tola, Gercourt agrega mais uma superstição: sua predileção por loiras que, segundo preconceitos da época, seriam mais puras que as morenas. Para ridicularizar essa pretensão de Gercourt e vingar-se de uma desfeita anterior, quando esse ex-amante da marquesa a trocou por outra mulher, madame de Merteuil não hesita em sacrificar Cécile no altar da opinião pública para macular a honra de Gercourt prejudicando, assim, permanentemente a reputação da jovem: "*J'ai dans l'idée*

que j'emploierai ce temps-là, et que nous lui donnerons une femme toute formée, au lieu de son innocente Pensionnaire", (carta 20, datada do dia 20 de agosto).

Descrita com precisão pela marquesa, a finalidade desse objetivo, reiterado ao longo da obra, corresponde, efetivamente, a um projeto do que, em termos atuais, se designaria como *slut-shaming*, denominação que se refere à tentativa de exposição pública de uma mulher, que supostamente teria violado expectativas de comportamentos sexuais em uma determinada sociedade, com a intenção declarada de causar-lhe vergonha ao estigmatizá-la como promíscua. O conde não parece, contudo, apressado parar firmar esse contrato de casamento, adiando a boda em duas ocasiões, dando assim à marquesa bastante tempo para que execute seu plano. Com esse objetivo em mente, madame de Merteuil conquista a confiança de Cécile que, entediada e solitária, se envolve num relacionamento, que pensa ser amigável, com a marquesa.

Uma correspondência logo se estabelece entre elas, desde 13 de agosto, dez dias após a primeira carta de Cécile. Trata-se de uma breve troca que, à primeira vista, pareceria insignificante. Cécile escreve a Merteuil apenas para informá-la de que: "*Maman est incommodée, Madame; elle ne sortira point, et il faut que je lui tienne compagnie: ainsi je n'aurai pas l'honneur de vous accompagner à l'Opéra*" (Carta 12, datada de 13 de agosto de 17**). Ao que a marquesa responde propondo uma visita no dia seguinte, acompanhada "*de ses deux Chevaliers*", sendo que um deles não é outro senão Danceny, que madame de Merteuil coloca no caminho de Cécile para desvirtuá-la. Comprometedora na medida em que poderia revelar a influência da marquesa sobre Cécile, a correspondência entre as duas reúne poucas cartas: apenas seis cartas dentre 175, das quais quatro são assinadas por Cécile, mais imprudente que a marquesa, que só lhe escreve em duas ocasiões (em uma delas, ainda exige a devolução de sua carta).

Para não prejudicar sua própria reputação, a marquesa opta por manipular Cécile pessoalmente, relatando a Valmont esses encontros em que substitui madame de Volanges no papel de mãe. É assim que madame de Merteuil se encarrega de anunciar, na ópera, a futura boda de Cécile que, embora já desconfie que seu casamento esteja previsto, ainda ignora os planos matrimoniais, já que a mãe prefere mantê-la no escuro: "*Elle [Merteuil] a demandé aussi à Maman de me mener après-demain à l'Opéra, dans sa loge; elle m'a dit que nous y serions toutes seules, et nous causerons tout le temps, sans craindre qu'on nous entende: j'aime bien mieux cela que l'Opéra.*" (Carta 27, datada de 23 de agosto de 17**). Ao consentir, madame de Volanges age como a mãe que o Redator acusa de imprudência ao ceder espaço para outra mulher que adquira a confiança de sua filha: "*toute mère est au moins imprudente, qui souffre qu'une autre qu'elle ait la confiance de sa fille.*". Essa função materna exercida por madame de Merteuil reverbera na sonoridade de seu sobrenome, cuja primeira sílaba remete a "mère" (mãe, em francês). Segundo René Démoris, esse sobrenome inédito teria sido "inventado por Laclos", de modo que é possível interpretá-lo à luz do papel que "Merteuil desempenha junto a Cécile um papel de (má) mãe adotiva e de educadora perversa." (DÉMORIS, 1979, p. 109), tradução nossa).

A localidade do encontro, situado na ópera, tem um propósito estratégico pois previne tanto do registro escrito quanto de possíveis testemunhas. A música assegura a discrição da conversa, que a marquesa resume ao visconde nos seguintes termos: "*Vous devinez bien que d'abord j'ai fait la sévère : mais aussitôt que je me suis aperçue qu'elle croyait m'avoir convaincue par ses mauvaises raisons, j'ai eu l'air de les prendre pour bonnes; et elle est intimement persuadée qu'elle doit ce succès à son éloquence; il fallait cette précaution pour ne pas me compromettre.*" (Carta 38, datada do mesmo dia, 27 de agosto de 17**). O teor dessa discussão confere ao local do encontro um valor metafórico por meio das expressões empregadas pela marquesa (tais quais "*j'ai*

fait", "*j'ai eu l'air de*"), indicando que ela mobiliza seus talentos de atriz, divertindo-se ao interpretar o papel de uma viúva pregando severamente a fidelidade conjugal.

A estratégia adotada pela marquesa consiste em ganhar a confiança de Cécile ao atuar de modo a "se fazer de severa" para depois "parecer" convencer-se pelos argumentos fornecidos pela jovem, que adquire, assim, uma falsa autoconfiança ao mesmo tempo que a marquesa preserva, em aparência, a conduta moral que se esperaria dela. Essas falas são duplamente úteis na medida em que servem tanto ao restabelecimento de sua reputação virtuosa quanto a incentivar a repulsa de Cécile pelo futuro marido: "*Je l'ai pourtant beaucoup prêchée, dit-elle à Valmont, sur la fidélité conjugale; rien n'égale ma sévérité sur ce point. Par là, d'une part, je rétablis auprès d'elle ma réputation de vertu, que trop de condescendance pourrait détruire; de l'autre, j'augmente en elle la haine dont je veux gratifier son mari*" (Carta 38, datada de 27 de agosto de 17**).

Esse episódio do encontro de Cécile a sós com madame de Merteuil na ópera introduz um ruído na comunicação entre mãe e filha. A marquesa se imiscui na relação mãe e filha de modo a inviabilizar, aos poucos, o estabelecimento de um relacionamento de confiança entre as duas. Após sua interferência na ópera, intervém novamente ao enviar as cartas 104 e 105, uma à mãe, outra à filha, atuando como uma espécie de mediadora bem-intencionada. Assim como madame de Volanges, Cécile também cai na sórdida manipulação de madame de Merteuil, que já não se preocupa mais em esconder seu cinismo, nem seu desdém.

Para evitar que Cécile se abra para sua mãe, a marquesa constrange a moça à mentira valendo-se da ameaça do convento: *"Maman ne m'a point encore parlé de mon mariage: mais laissez faire; quand elle m'en parlera, puisque c'est pour m'attraper, je vous promets que je saurai mentir*." (Carta 109, 10 de outubro de 17**). A situação é irônica na medida em que a marquesa ordena a Cécile que minta para sua mãe precisamente na mesma carta (105) em que acusa a jovem

de mentir a respeito do abuso sexual que sofreu nas mãos de Valmont: "*Ah ! petite fille, vous mentez, et vous mentez à votre amie ! Cela n'est pas bien*" (carta 105). Com o pretexto de que madame de Volanges pretende confirmar a natureza de seus sentimentos para com Danceny apenas para enviá-la de volta ao convento, a marquesa silencia Cécile, apoderando-se do seu discurso, determinando o que pode ou não ser dito. Essa manipulação não condena apenas a relação mãe e filha à incomunicabilidade, como resulta, ainda, no sequestro da palavra de Cécile, agora destituída da sua capacidade de expressão, já que se limita a reproduzir o discurso ditado pelos libertinos.

Após a intervenção na ópera, a interferência da marquesa, na carta 104, consiste em dissuadir madame de Volanges de anular o casamento de Cécile com Monsieur de Gercourt, uma vez que tal decisão inviabilizaria seu projeto de vingança que está prestes a se realizar, pois Cécile já foi estuprada por Valmont. Ora, se madame de Merteuil escolhe o marido de Cécile, papel que caberia somente à mãe na ausência do pai, é porque madame de Volanges, demasiadamente insegura para efetuar essa decisão de forma autônoma, recorre à marquesa, delegando-lhe parte de suas responsabilidades maternais. Caso tivesse seguido sua intuição, em vez de confiar na falsa amizade da marquesa de Merteuil, tanto o futuro, quanto a reputação de Cécile poderiam ser preservados, já que a inexperiência de Danceny, associada ao sentimento amoroso que nutre pela moça, dificilmente o levariam a desconfiar que Cécile perdera a virgindade antes do casamento.

A atitude de madame de Volanges se assemelha, aqui, ao comportamento de Cécile, apreensiva diante da perspectiva de ser obrigada a "*décider toute seule*" (18), solicitando a opinião mais experiente de sua nova "*bien bonne amie*", a Marquesa de Merteuil, para saber se poderia responder a Danceny. Assim, a despeito da idade e da experiência de madame de Volanges, ela é infantilizada na mesma medida que sua filha, isso porque a educação oferecida à maioria das mulheres não visava conduzir a autonomia do sujeito, mas ensinar-lhes a submissão. Como

madame de Volanges foi ensinada a obedecer, e não a pensar por ela mesma, ela se revela incapaz de seguir adiante com a acertada decisão de cancelar o casamento arranjado de sua filha com Gercourt de modo a favorecer uma união com Danceny. Para garantir que madame de Volanges renuncie a essa ideia, madame de Merteuil pede a Volanges que compartilhe suas objeções ao ponto de vista enunciado pela marquesa. Além de seu caráter influenciável, madame de Volanges parece incapaz, senão de raciocinar por conta própria, ao menos enfrentar a retórica da marquesa formulando argumentos contrários aos apresentados, reduzida, assim, ao silêncio.

Essa indecisão de madame de Volanges relativa ao destino de sua filha persiste no desenlace, quando se volta a madame de Rosemonde, a fim de consultá-la a respeito do recolhimento de Cécile no convento. Ao receber a resposta de madame de Rosemonde, que lhe aconselha a acatar a decisão da filha, "*Je vous invite à ne pas vous opposer à la vocation qu'elle montre.*", madame de Volanges deposita novamente nas mãos de outrem o poder de decisão relativo ao futuro da sua filha, tolerando a descida aos infernos, ou melhor dizendo, ao convento, de Cécile Volanges. Em duas ocasiões, madame de Volanges tem intuições acertadas sobre as perspectivas de felicidade de sua filha ao considerar que um casamento com Danceny seria mais feliz do que com Gercourt e que a austeridade de uma vida monástica não condiz com o caráter de Cécile. Entretanto, em vez de cumprir seu papel de mãe adulta responsável pela filha, madame de Volanges adota uma postura infantilizada, recorrendo a opiniões alheias para determinar os interesses de Cécile. Dessa forma, a trajetória desse único par mãe-filha apresentada no romance de Laclos mostra como as mulheres não alcançam, de fato, a maioridade que lhes é civilmente negada, permanecendo eternamente no papel de criança. Essa infantilização da única mulher adulta a experimentar a maternidade na obra, denuncia o fracasso de uma educação feminina exclusivamente voltada à preparação ao casamento e à maternidade, que não propicia o

crescimento individual evitando o desenvolvimento do sujeito feminino rumo à autonomia e à emancipação, condenando-o a uma eterna infância.

Se a crítica literária se revela, por vezes, excessivamente severa[50] no tratamento e na análise de Cécile Volanges, talvez isso se deva à dimensão infantil atrelada a essa personagem, percebida de forma negativa, tanto pelos libertinos, quanto pela crítica acadêmica. Os libertinos atribuem, de fato, uma conotação pejorativa à infância. Assim, quando madame de Merteuil escreve ao visconde de Valmont que "*votre Présidente vous mène comme un enfant*" (carta 81), isso dificilmente pode ser tomado como um elogio. É com o intuito de humilhá-lo que a marquesa renova esse tratamento posteriormente: "*En vérité, Vicomte, vous êtes bien comme les enfants, devant qui il ne faut rien dire, et à qui on ne peut rien montrer qu'ils ne veuillent s'en emparer aussitôt !* " (carta 134). Enquanto a libertinagem, cerebral e estratégica, pretende dominar a mente assegurando total controle do corpo como do coração, a infância é, em contrapartida, associada à espontaneidade, à ingenuidade e à incapacidade de controlar(-se).

Tristan Florenne aponta para a falta de domínio corporal de Cécile, que "não controla, em absoluto, as reações de seu corpo" (FLORENNE, 1998, p. 55, tradução nossa). Isso é ainda mais flagrante, já que a personagem de Cécile é a única a ser fisicamente caracterizada no romance. Em comparação às descrições relativas à madame de Merteuil, madame de Tourvel e Valmont, em termos vagos e abstratas como o emprego do adjetivo "bela", a caracterização física de Cécile é específica. Se o leitor ignora a idade da marquesa, do visconde e de madame de Volanges, conhece a idade de Cécile e a cor de seu cabelo loiro, motivo tão supersticioso quanto superficial pelo qual Monsieur de Gercourt deseja casar-se com a jovem. É uma rica herdeira, cujo patrimônio se eleva

[50] Como exemplo, mencionemos Baudelaire, leitor de Laclos, que interpreta Cécile como o "tipo perfeito da detestável jovem, tola e sensual", que ele considera "muito próxima da imundície original". J. Fabre, em sua obra, *Idées sur le roman*, publicada em 1979, considera que "elle continuera de mériter en tous points le mépris de Valmont et de la Merteuil, qui l'ont reléguée d'emblée dans la catégorie des 'espèces'".

a "*soixante mille livres de rente*", informa a marquesa. Sua beleza também é unânime, consenso entre todas as personagens do romance. Essa caracterização precisa confere uma densidade maior à personagem de Cécile, mais próxima da matéria que os demais, talvez por conta de sua objetificação constante.

O corpo de Cécile é um corpo em sofrimento, que sofre porque "não se pertence mais", analisa Jennifer Tamas (TAMAS, 2023, p. 218, tradução nossa). Mas é possível questionar se o corpo de Cécile jamais lhe pertenceu. Afinal, à jovem não é dada a possibilidade de escolher seu futuro marido, o conde de Gercourt, um homem de 36 anos, portanto vinte anos mais velho do que ela. Assim, sua primeira relação sexual teria ocorrido com um parceiro imposto, não de sua escolha, tal qual ocorre com o visconde de Valmont, que toma seu corpo à força: segurando suas mãos e roubando beijos. Após seu corpo ser possuído à força, Cécile engravida, mas não tem consciência disso porque não recebeu o mínimo de instrução necessária sobre reprodução que pudesse ajudá-la a compreender os processos pelos quais passa, como quando sofre um aborto espontâneo. Assustada ao ver tanto sangue, Cécile só descobre no instante em que perde o feto, que estava grávida. Esse desconhecimento relativo a um processo reprodutivo ocorrido em seu próprio corpo revela que Cécile conhece pouco e mal esse corpo tratado, não como uma parte de seu ser, mas como objeto de possessão de homens. A obsessão de Gercourt em prevenir qualquer traição por parte de sua futura esposa, advém desse sentimento de posse, que considera uma mulher como um bem que lhe pertence exclusivamente, não um sujeito livre.

A linguagem corporal infantil de Cécile, tão espontânea quanto expressiva, destaca as perturbações que a afetam por meio de seus gestos desajeitados, como quedas, tremores ou desmaios frequentes, que evidenciam o que se passa em seu íntimo, exceto para madame de Volanges, sua mãe. Tímida, a jovem não consegue evitar corar de modo que seu rosto estampa

suas emoções. Em oposição, os personagens libertinos controlam seus corpos tão bem quanto dominam a arte retórica, moldando a percepção que os outros podem ter deles, manipulando-os. Já que ocupam polos opostos, os libertinos valorizam o domínio e o controle de si, mas desprezam a infância e quem a encarna. Por isso, Cécile é constantemente repreendida por ser criança, "enfant".

Uma anedota que Cécile compartilha com Sophie, na carta 3, é particularmente reveladora da juventude excessiva da moça. Cécile conta que, numa ocasião mundana, adormeceu logo após o jantar, diante de todos: "*je me suis endormie presque tout de suíte. Un grand éclat de rire m'a réveillée. [...] Figure-toi qu'il était onze heures passées.*" (3). O detalhe do horário é interessante: se Cécile especifica que são 23 horas, é porque isso corresponde a uma hora tardia para o convento, porém, para a vida da aristocracia mundana, ainda é relativamente cedo, de modo que as regras que valem no convento não correspondem às regras de etiqueta vigentes na alta sociedade. Cécile diverte os convidados, tornando-se fonte de escárnio, ao adormecer (ato íntimo e privado) em público porque isso rompe com a etiqueta social. Ao narrar esse episódio, Cécile o identifica como uma de suas "*gaucheries*", segunda gafe mundana reportada, após o caso do sapateiro.

Ocorre que essa anedota revela outro aspecto significativo da psicologia de Cécile: uma espécie de sinceridade corpórea. Se Cécile está com sono, adormece; se está com vergonha, enrubesce. A corporalidade de Cécile é sincera na medida em que reflete sensações e emoções verdadeiras. É precisamente o oposto do que a jovem madame de Merteuil, aos 15 anos de idade, dedicou-se a aprender. Em sua carta 81, a marquesa explica como adquiriu "*sur [s]a physionomie, cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné*", infligindo-se " *des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir*". São atitudes antagônicas na medida em que a

da marquesa vela enquanto Cécile desvela. Transparente, a linguagem corporal de Cécile é tão reveladora quanto madame de Merteuil é oblíqua e dissimulada.

Ora, nessa sociedade do espetáculo, em constante representação, em que o artifício e o artificial são valorizados, a naturalidade, sinceridade e espontaneidade de Cécile não são apenas defeitos, como ainda são perigosos. Assim, esses traços de sua personalidade, que seriam considerados como qualidades por Rousseau, por exemplo, se revelam defeitos na sociedade retratada por Laclos. Madame de Merteuil era, aos quinze anos, mais perversa e mais depravada do que Cécile, mas não foi rejeitada pela sociedade pois, ao dominar a arte da hipocrisia, soube "*jouer le jeu*", no duplo sentido dessa expressão francesa: soube interpretar seu papel e soube jogar o jogo.

Na carta 105, madame de Merteuil censura a transparência de Cécile: "*vous dîtes tout ce que vous pensez, et rien de ce que vous ne pensez pas*" (105). Ao reprovar a sinceridade de Cécile, a marquesa revela sua própria estratégia, que consiste em agradar seu interlocutor – "*vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage*" (105) – para poder manipulá-lo. Do estilo transparente de Cécile, que busca transcrever suas emoções e sensações em vez de dissimular-se, resulta a conclusão da marquesa que expõe o pior defeito da jovem a seus olhos: "*Vous écrivez toujours comme un enfant.*" (carta 105).

A palavra francesa "*enfant*" ("criança"), possui uma origem etimológica ligada ao latim *infans*, *infantis*, cujo significado literal designa "aquele que não fala". O termo é composto pelo particípio presente do verbo latino *fari*, que significa "falar", combinado com o prefixo *in-*, de valor negativo, indicando, portanto, ausência ou negação da fala. Assim, *infans* refere-se inicialmente à incapacidade de falar, característica atribuída às crianças pequenas. Tendo isso em vista, quando a marquesa repreende Cécile por escrever como "*un enfant*", emite um juízo de valor sobre o estilo

da jovem, que se limitaria a reproduzir, por escrito, a oralidade de sua fala, demasiadamente transparente.

Com dificuldade, Cécile procura comunicar o que lhe aconteceu quando Valmont penetrou no seu quatro no meio da noite: "*Comment vous raconter ? comment vous dire ?... Je ne sais comment faire. Cependant mon cœur est plein...*" (97). A angústia de Cécile é de ordem discursiva, já que não sabe como narrar o ocorrido. Ora, se a narrativa que a jovem fornece é mais alusiva, elíptica e eufêmica que o relato produzido por Valmont, vale lembrar que Cécile não domina o vocabulário necessário para conseguir designar partes do corpo feminino, nem masculino, de modo que é difícil descrever uma experiência que é da ordem do indizível. Essa dificuldade narrativa é somatizada pelo corpo de Cécile, cujos tremores incessantes impedem-na de traçar as palavras no papel, desdobrando-se em uma dificuldade física.

Menos que um enfrentamento físico, o embate de Valmont com Cécile situa-se no âmbito retórico. Ao ser chantageada pelo visconde, a moça explica que "*M. de Valmont a des façons de dire, qu'on ne sait pas comment faire pour lui répondre*" (97). Cécile precisa enfrentá-lo retoricamente, mas o desequilíbrio de forças entre as partes envolvidas é demasiadamente significativo. Esse combate é injusto na medida em que Cécile não recebeu a mesma formação intelectual, nem goza da experiência libertina, de Valmont. Essa dinâmica retórica se repete também em sua troca de cartas com madame de Merteuil (97, 105 e 109), a quem escreve em busca de conselho e consolo. Ao delegar seu poder de reação à marquesa – "*dites-moi ce que je dois faire*" –, Cécile reproduz o comportamento da mãe porque ambas foram ensinadas, não a pensar por conta própria nem a agir de acordo, mas a executar as ordens de outrem.

Para ridicularizar os medos e as dores de Cécile, Merteuil parodia seu discurso, que é caricaturado de forma a exacerbar suas características infantis: "*Hé bien ! Petite, vous voilà donc bien fâchée, bien honteuse, et ce M. de Valmont est un méchant homme, n'est-ce pas ? […] Voyez donc, la pauvre enfant, comme elle est à plaindre !* " (carta 105). A marquesa emprega expressões típicas da infância – como *petite, fâchée*, *méchant* –, e a repetição a palavra preferida de Cécile, que aparece mais de duzentas vezes sob sua pena, o advérbio "bien": *bien fâchée, bien honteuse*. Essa imitação não visa apenas ridicularizar o estilo de Cécile, como também apropriar-se do discurso da jovem para distorcer suas palavras e inverter o sentido do que ela descreveu, ocultando o seu "não", ignorado por Valmont, e agora silenciado por madame de Merteuil.

A marquesa conclui sua análise afirmando que a jovem deu seu consentimento a Valmont e está mentindo: "*Allons, un peu de bonne foi. Là,* ce trouble *qui vous empêchait de* faire comme vous disiez*, qui vous faisait trouver* si difficile de se défendre*, qui vous rendait* comme fâchée*, quand Valmont s'en est allé, était-ce bien la honte qui le causait ? ou si c'était le plaisir ?* " (105). As palavras destacadas em itálico na versão original indicam que essas formulações são expressões da carta anterior de Cécile citadas pela marquesa, que deforma seu sentido. Essa maestria retórica, contra a qual Cécile, "não retórica por excelência" (FLORENNE, 1998, p. 39, tradução nossa), tal qual a mãe, é incapaz de argumentar, permite à marquesa realizar uma inversão também da situação, de modo que a vítima passa a ser acusada e forçada a apresentar suas desculpas a Valmont, que se transforma na vítima ofendida: "*Vous tâcherez donc, si vous êtes sage, de vous raccommoder avec Valmont, qui doit être très en colère contre vous*;" (105).

Esse tipo de manipulação psicológica, que consiste em desfigurar o discurso de alguém a fim de semear a dúvida na vítima, cuja verdade é deturpada, tem uma designação específica atualmente: trata-se de *gaslighting*. O termo remete ao título original do filme dirigido por George

Cukor, em 1944, no qual um marido manipula sua esposa para fazê-la acreditar que está louca. De acordo com a definição do dicionário americano Merriam-Webster, o *gaslighting* designa atualmente uma manipulação psicológica que "leva a vítima a questionar a validade de seus próprios pensamentos, sua percepção da realidade ou suas memórias e geralmente resulta em confusão, perda de confiança e de autoestima" (FRAPPAT, 2023, tradução nossa). Hélène Frappat, autora de *Le gaslighting, ou l'art de faire taire les femmes*, vai além: segundo ela, "toda a questão recai sobre a linguagem, a desnaturalização, a desfiguração, a destruição da linguagem humana" (FRAPPAT, 2023, tradução nossa).

Ao violar Cécile, Valmont a desfigura literalmente: "*ce matin en me levant, quand je me suis regardée au miroir, je faisais peur, tant j'étais changée*" (carta 97), enquanto a marquesa se encarrega, por sua vez, de desnaturalizar a sua fala apagando o seu não consentimento ignorado por Valmont. Os libertinos atuam tanto na esfera do corpo/rosto, quanto no interior, infiltrando a mente e dominando o discurso dessa personagem destituída de sua identidade, outrora tão singular, a tal ponto que a moça não consegue nem mesmo assinar a carta 97, mas assinará duas cartas que não são de sua autoria, a mando de Valmont.

Cumpre observar ainda que Cécile é a única personagem epistológrafa do romance a enfrentar dificuldades materiais concretas para o ato de escrever. Em ao menos três ocasiões, menciona a falta de papel, tinta ou pena, obstáculos que sublinham sua vulnerabilidade tanto prática quanto simbólica. Enquanto outros personagens, como madame de Merteuil e Valmont, desfrutam de abundância de recursos que lhes permitem escrever sem restrições, Cécile é constantemente limitada. Essa carência material não é meramente acidental, pois reflete as condições impostas à jovem por um ambiente que controla até mesmo os meios físicos de sua comunicação. Assim, a escrita de Cécile não só é limitada em forma, mas também em

possibilidade: ela escreve apenas quando as condições lhe permitem, e essas condições são frequentemente precárias ou controladas por terceiros. Numa perspectiva metafórica, a carência de instrumentos materiais para a escrita representa a falta de recursos discursivos e intelectuais para escrever.

As cartas de Cécile denunciam tanto sua imaturidade emocional quanto sua escassez de recursos materiais e intelectuais para a expressão escrita. Essa insuficiência é um reflexo direto de sua formação limitada, característica da educação destinada às mulheres no século XVIII. É evidente que Cécile carece de instrumentos retóricos básicos. Suas cartas possuem um vocabulário limitado, estruturas sintáticas rudimentares, ausência de elaboração discursiva ou capacidade de argumentação. Pautada por um tom confessional e emotivo, sua escrita, embora genuína, revela a ausência de formação retórica que pudesse capacitá-la a argumentar, persuadir ou organizar suas ideias de maneira lógica. Esse déficit não é apenas uma questão de estilo, mas uma consequência direta de sua educação, que não lhe oferece as ferramentas necessárias para pensar de forma crítica ou reflexiva.

Essa dupla insuficiência, material e retórica, impede Cécile de expressar algo além de suas emoções imediatas. Sua escrita é um espelho de sua incapacidade de pensar criticamente, analisar uma determinada situação ou pessoa, articular algo que ultrapasse o registro confessional. Laclos constrói, assim, uma personagem cuja fraqueza na escrita é emblemática da condição feminina de sua época, submetida a uma educação visando a submissão e a passividade, em detrimento do desenvolvimento intelectual. Sua condição no romance denuncia a desigualdade de acesso ao saber e à expressão escrita no contexto do Antigo Regime, destacando como a educação feminina era projetada para silenciar em vez de empoderar. Se a personagem de Cécile emudece conforme

amadurece é porque assimila a dura lição imposta à mulher: a de permanecer calada. Logo ela, que era de início tão falante e loquaz.

Cécile Volanges ocupa um lugar emblemático para a crítica às dinâmicas de poder, manipulação e opressão que caracterizam a sociedade do Ancien Régime representada em *As ligações perigosas*. Marcada pela transição da inocência à experiência, o romance de formação de Cécile Volanges não apenas evidencia os efeitos destrutivos da libertinagem, como também ilumina a maneira como a sociedade patriarcal da época condiciona e determina sua queda. Cécile não é só vítima dos planos vingativos de madame de Merteuil e Valmont, mas também da paixão de Danceny e do descaso e indiferença de sua mãe. Isolada e solitária, Cécile é o reflexo de um sistema social que a instrumentaliza condenando-a à reificação.

Em vez de ridicularizada ou desprezada, a trajetória dessa personagem pode ser lida à luz de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Publicado em 1949, a obra analisa a condição da mulher, historicamente relegada à esfera da imanência: "pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana" (BEAUVOIR, 2019). Ora, a relação de Cécile com a sexualidade, por exemplo, se inscreve na esfera da imanência. Em vez de viver sua sexualidade como uma escolha livre e afirmativa, ela a experimenta como uma imposição externa. Sua posição como vítima dos desejos alheios reafirma a tese de Beauvoir de que, na sociedade patriarcal, a mulher é reduzida ao corpo e à função reprodutiva, negando-lhe a possibilidade de transcender essa condição por meio de escolhas autênticas e projetos existenciais.

A trajetória de Cécile Volanges emerge como um exemplo paradigmático da condição feminina analisada por Simone de Beauvoir na medida em que ilustra como as mulheres são limitadas ao desempenho de papéis sociais que visam perpetuar sua passividade e submissão,

impedidas de alcançar a transcendência, ou seja, de afirmar-se como sujeito pleno, autônomo e criador de sentido em um mundo dominado por valores masculinos. A imanência se manifesta desde o início de sua história: criada em um convento, Cécile é educada para ser obediente, submissa, conforme as expectativas sociais. Seu papel como filha, destinada a casar-se com um homem que não escolheu, exemplifica a posição de objeto, que Beauvoir identifica como central à opressão feminina. Em nenhum momento, Cécile é tratada como um sujeito autônomo; ao contrário, sua vontade é continuamente subordinada aos desejos e interesses alheios: madame de Volanges, madame de Merteuil, Valmont e Danceny.

Ao entrar na sociedade aristocrática, Cécile é manipulada como uma marionete pela marquesa de Merteuil. Sua ingenuidade, cultivada por sua educação, a torna incapaz de identificar e resistir às maquinações em que é envolvida. Dentro da perspectiva existencialista proposta por Beauvoir, trajetória de Cécile pode, então, ser interpretada como uma crítica à sociedade patriarcal, que impede a mulher de agir como sujeito, condicionando-a a ser o reflexo da vontade alheia. O abuso que sofre nas mãos de Valmont, assim como sua instrumentalização por parte de madame de Merteuil, evidencia sua falta de agência: Cécile não age, é constantemente agida, característica fundamental da condição feminina, segundo Beauvoir.

A libertinagem, representada pelas ações de Valmont e de madame de Merteuil, desempenha um papel central na destruição de Cécile. Manipulada pela marquesa e seduzida pelo visconde como parte de uma vingança calculada contra Gercourt e madame de Volanges, a jovem é inserida em um jogo de poder e prazer que ultrapassa sua capacidade de visão e compreensão. A relação não consensual entre Valmont e Cécile é marcada pela coerção e pela exploração. Não se deve, entretanto, reduzir sua destruição à libertinagem, pois esse gesto simplificaria o alcance crítico da obra de Laclos. Afinal, há outro responsável pela tragédia de Cécile: o conjunto de

normas e valores da sociedade patriarcal do Ancien Régime. Desde o início, Cécile é definida por seu papel social e por sua função matrimonial, nunca como um sujeito pleno. Sua educação no convento, a perspectiva do casamento arranjado e de uma infância roubada são ditados por uma ordem social que favorece os homens, assegurando a perpetuação de um sistema de dominação. Portanto, ao traçar o percurso dessa personagem, Laclos não se contenta em alertar contra os excessos da libertinagem mundana, expõe também as contradições e injustiças de uma sociedade desigual.

Sua exclusão final, marcada pelo recolhimento ao convento, talvez seja menos uma forma de expiação do que uma consequência da incapacidade do sistema patriarcal de lidar com mulheres que fogem às normas. Sobre o destino de Cécile Volange, o desfecho de *As Ligações Perigosas* se esforça em sustentar uma ambiguidade que é preciso ressaltar antes de encerrar nossa análise.

Narrado por madame de Volanges de maneira breve, o recolhimento da jovem no convento das Ursulinas, sustenta uma parte de mistério. Como não há acesso à subjetividade de Cécile, desconhecemos as motivações que justificam essa drástica tomada de decisão. Na ausência de transcrição do discurso direto de Cécile, não está claro se a jovem abraça a vida monástica temendo a rejeição do mundo social ou se ela mesma rejeita esse mundo. Por um lado, seu confinamento monástico pode ser interpretado como um ato de exclusão imposto pela pressão diante da possibilidade dos escândalos que a envolvem, e dos quais acaba de tomar conhecimento, virem a público. Sua reputação foi manchada por eventos que fogem completamente ao seu controle, culminando em uma gravidez interrompida e na dissolução de seu noivado. Por outro lado, porém, a decisão de retornar ao convento pode ser compreendida como uma recusa do mundo que lhe foi apresentado.

Exposta a uma sociedade corrompida, a decisão de recolher-se entre as Ursulinas seria fruto de uma escolha pessoal de Cécile, ainda que motivada pela desilusão e pelo trauma, que desejaria não viver nesse mundo tão hostil. Dentro dessa perspectiva, o convento seria menos uma imposição do que uma tentativa de reconstrução de sua identidade pessoal em um espaço seguro que, teoricamente, a protegeria do mundo exterior, no qual penetrou de forma desprotegida e foi tão maltratada. A trajetória de Cécile convida o leitor a refletir sobre a aparente austeridade desse destino para uma personagem, de início, risonha e alegre na medida em que evidenciaria, através seu percurso romanesco, as limitadas condições de existência impostas às mulheres em uma sociedade patriarcal e superficial, sempre tão favorável às aparências, que essa jovem tão transparente não soube manipular a seu favor.

Cumpre finalizar ressaltando o caráter ambíguo desse desfecho, reforçado pela mudança de ótica operada nas cartas finais do romance. Em última análise, o recolhimento de Cécile Volanges no convento permanece envolto em uma tensão interpretativa, já que a mudança de ótica operada nas últimas cartas impede o leitor de acessar as motivações por trás de seu recolhimento, de modo que seu futuro é enigmático. Seria sua entrada no convento o reflexo de mais uma aceitação passiva de um destino inevitável ou um ato deliberado de rejeição do mundo que a feriu? O silêncio da personagem no desfecho impede qualquer resposta definitiva, situando-se sob o signo da ambiguidade, sustentado por Laclos ao longo de toda a obra. Diante dessa perspectiva, o final em aberto de Cécile Volanges não encerraria, em definitivo, a trajetória da personagem na clausura de um convento austero, mas marcaria o início de uma nova jornada, resultante da primeira decisão que Cécile teria tomado de forma ativa e autônoma, representando uma forma, ainda que limitada, de emancipação feminina.

CONCLUSÃO

Por meio desta conclusão, findo o percurso analítico desta tese dedicada ao estudo das *Cartas persas* e *As Ligações perigosas*.

Retorno, primeiramente, ao propósito da tese, que buscou desvendar as complexas articulações entre forma e significado, desejo e poder, opressão e emancipação feminina evidenciando o potencial subversivo e crítico da forma polifônica do romance epistolar construído por Montesquieu e Laclos, procurando alcançar "uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte", conforme ensina o professor Antônio Cândido[51].

Dentro dessa perspectiva, propus uma tese estruturada em três partes, que retomo a seguir.

Além de situar o leitor, a primeira parte ofereceu um panorama histórico desse gênero romanesco, particularmente popular na França do século XVIII, citando os principais romances por cartas publicados na Europa, entre 1669 e 1842, e suas respectivas inovações estilísticas e narrativas, com a finalidade de preparar para a leitura analítica das *Cartas persas* e *As Ligações perigosas*, proposta na segunda parte da tese. Antes de mergulhar, contudo, na leitura detida dos romances, busquei realizar um estudo semiótico da carta, elemento constitutivo incontornável do romance epistolar, propondo, logo em seguida, uma análise de cartas e cenas pontuais extraídas das *Cartas persas* e de *As Ligações perigosas*, com o intuito de comentar tanto os recursos narrativos quanto estilísticos possibilitados pelo formato, lacunar e polifônico, praticado por Montesquieu e Laclos.

Diante disso, abri a segunda parte, dedicada à leitura atenta das obras, sobretudo à do romance de Laclos, com uma análise contrastiva dos paratextos antagônicos que situam, de imediato, as *Cartas persas* e *As Ligações perigosas* sob o signo da ironia e da ambiguidade. Em

[51] *Literatura e sociedade,* 2006, p. 16.

seguida, procurei elaborar um estudo aprofundado do enredo de *As Ligações Perigosas*, observando a temporalidade romanesca e a disposição das cartas em ordem cronológica, acompanhando desvios eventuais. Com isso, busquei estabelecer um mapeamento da estrutura narrativa e discursiva de *As Ligações Perigosas* e de alguns aspectos das *Cartas persas*, examinando de que maneira as singularidades formais desse gênero romanesco, elíptico e polifônico, contribuem para realçar as críticas sócio-políticas endereçadas por essas obras.

Finalmente, na terceira parte, desloquei a análise do gênero literário para o gênero feminino, retornando, entretanto, à análise do dispositivo polifônico para examinar a elaboração literária de subjetividades femininas por parte de Laclos e Montesquieu. Procurei evidenciar as tensões entre a objetificação e subjetivação das personagens femininas analisando, de forma bastante pontual, cartas selecionadas de madame de Tourvel, madame de Merteuil, Roxane e Cécile, interrogando o processo de extinção das vozes femininas. Convidei, então, o leitor a interpretar esse silenciamento como reflexo de um mundo patriarcal que tende a ignorar as mulheres que buscam reagir à opressão.

Concluí a tese propondo um deslocamento de focalização ao centralizar a análise na personagem feminina mais subestimada do romance de Choderlos de Laclos: Cécile Volanges, vítima não apenas das demais personagens fictícias, como do preconceito de boa parte da crítica acadêmica. Muito embora a tendência da crítica desvalorize tanto a trajetória romanesca, quanto as particularidades discursivas do estilo tão característico de Cécile, defendo que essa personagem encarna uma crítica severa à sociedade do espetáculo que rege a aristocracia durante o Antigo Regime, bem como à educação reservada às mulheres, que as condena à submissão em vez de conduzi-las à autonomia e emancipação.

Se decidi aprofundar essa questão da representação das mulheres, em especial daquelas dotadas de voz, é porque acredito que, assim como o romance epistolar francês do século XVIII contribuiu ao amadurecimento do gênero romanesco, a elaboração de subjetividades femininas variadas problematizando o *status quo* da sociedade retratada pela obra de ficção também favoreceu a construção de protagonistas femininas marcantes na produção romanesca do século XIX, tais quais Eugénie Grandet, Madame Bovary e Anna Kariênina, para citar apenas algumas.

Essa análise da condição da mulher problematizada pelos romances estudados ilumina as tensões entre objetificação e subjetivação feminina que, longe de serem superadas, dialogam com nossa contemporaneidade. Esta tese convida, assim, a uma leitura e interpretação dessas obras literárias ancorada no horizonte de recepção atual desses clássicos da literatura francesa do século XVIII.

No ano de 2024, enquanto finalizava a redação desta tese, fomos confrontados a uma série de notícias jornalísticas que evidenciam toda a vulnerabilidade e precariedade da condição feminina persistente atualmente, inclusive nas democracias ocidentais. Enquanto no Brasil, ex-jogadores de futebol da seleção brasileira são condenados por estupro[52], a base da defesa dos cinquenta homens condenados, na França, por estuprar uma mulher dopada pelo marido, alegou que havia "consentimento por procuração", revelando a concepção, tão absurda quanto equivocada, de que o corpo de uma mulher pertence a seu marido[53]. Lamentavelmente, esses casos recentes de crimes sexuais cometidos contra mulheres lembram que, na França como no Brasil e na maioria dos países do mundo, a legislação ainda não prevê a definição de consentimento.

[52] Notícia disponível em: https://www.uol.com.br/esporte/futebol/ultimas-noticias/2024/03/06/fibe-robinho-solto-no-brasil-e-ameaca-a-todas-asmulheres.htm?cmpid=copiaecola.
[53] Notícia disponível em: https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2024/09/30/fibe-reus-do-caso-pelicot-alegam-posse-do-corpo-da-mulher-pelo-marido.htm?cmpid=copiaecola.

Enquanto isso, a Agence France-Presse informa que, no Afeganistão, o governo talibã "proibiu a construção de janelas em locais residenciais onde as mulheres possam ser vistas", medida que deve ser vistoriada por prefeituras e outras autoridades competentes. A reportagem esclarece ainda que, "caso já existam janelas", os proprietários devem "construir um muro ou obstruir as vistas" para garantir que não seja possível ver a casa dos seus vizinhos. Essa lei soma-se a outra que, recentemente, "proibiu as mulheres de cantar ou recitar poesia". Vale lembrar que as mulheres afegãs "não estão autorizadas a frequentar o ensino médio ou superior", "parques, academias, salões de beleza", nem tampouco "sair de casa sem acompanhante"[54]. A situação de segregação e opressão atual das mulheres afegãs é descrita pelas Nações Unidas como um "*apartheid* de gênero".

Diante disso, conclui-se que, longe de serem superadas, as tensões entre opressão e emancipação, poder e submissão, subjetivação e objetificação das mulheres, presentes nas obras estudadas ainda refletem e problematizam dados de realidade atuais. Dentro dessa perspectiva, é necessário dar voz a análises e interpretações que iluminem o potencial crítico e subversivo de obras literárias que, por meio das personagens femininas ficcionalizadas, problematizaram o lugar da mulher na sociedade, sustentaram a legitimidade do sujeito feminino, e denunciaram sistemas patriarcais marcados pela violência e opressão.

Em 1789, a literatura francesa produzida ao longo do século das Luzes culminou na Declaração Universal dos Direitos Humanos que, a despeito de sua designação, não incluía as mulheres, conforme retifica Olympe de Gouges. Ora, se tivermos coragem de voltar a esses mesmos textos literários para lê-los, pesquisá-los, estudá-los e ensiná-los, à luz dessas

[54] Notícia disponível em: https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2024/12/29/talibas-proibem-a-construcao-de-janelas-em-locais-onde-mulheres-possam-ser-vistas.ghtml.

perspectivas, talvez possamos, a partir de 2025, colaborar, enfim, com a obtenção de direitos fundamentais dos seres humanos que ainda são negados às mulheres do mundo todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edições das *Cartas persas*:

MONTESQUIEU. STAROBINSKI, J. (Ed.). *Lettres Persanes.* Paris: Gallimard, 2003. 464 p. (Folio classiques, n° 3859).

MONTESQUIEU. STEWART, P. (Ed.). *Lettres persanes.* Paris: Classiques Garnier, 2013. 490 p. (Littératures francophones).

MONTESQUIEU. VERNIÈRE, P.; VOLPILHAC-AUGER, C. (Ed.). *Lettres persanes.* Paris: Librairie Générale Française, 2006. 448 p. (Les Classiques de Poche).

MONTESQUIEU. VERSINI, L. (Ed.). *Lettres persanes.* Paris: Flammarion, 2011. (GF).

MONTESQUIEU. VOLPILHAC-AUGER, Catherine; EHRARD, Jean (Ed.). *Œuvres complètes de Montesquieu*, T. I. *Lettres persanes*. Oxford: Voltaire Foundation, 2004.

MONTESQUIEU. *Cartas persas.* São Paulo: Nova Alexandria, 2005. 232 p. Tradução de: Renato Janine Ribeiro.

Edições de *As Ligações perigosas*:

LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Gallimard, Édition de la Pléiade dir. Par Laurent Versini, 1979.

LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Gallimard, Édition de Michel Delon, 2002.

LACLOS, Choderlos de. *As Relações perigosas*. Trad. Drummond de Andrade, Carlos. São Paulo: Editora Globo, 2013.

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas.* Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

Edições das obras literárias citadas:

BALZAC, Honoré de. *Mémoires de deux jeunes filles mariées.* Paris : Gallimard, Folio.

Denis DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot… et par M. D'Alembert*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1756, tome VI.

GOETHE, Wolfgang Johann von. *Os Sofrimentos do jovem Werther, edição comentada*. São Paulo: L&PM Editores, 2008.

GUILLERARGUES. *Lettres portugaises.* Paris: Gallimard, 2014.

OVIDE. *Les Héroïdes*. *Pénélope à Ulysse et autres lettres d'amour de grandes heroïnes antiques.* Paris: Gallimard, 2021.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Paris: GF Flammarion, 2010.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela, ou a Virtude Recompensada*. Trad.: Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2016.

_____. *Clarissa, or The History of a Young Lady.* Penguin Classics, 1986.

STAËL, Germaine de. *Delphine.* Paris: Gallimard, 2017.

VOLTAIRE, *Œuvres complètes, t. 7, Dictionnaire Philosophique*, Paris : Alexandre Houssiaux Librairie, 1853.

Referências bibliográficas sobre a forma epistolar:

DIDEROT, Denis. *Éloge de Richardson, auteur des romans de* Paméla*, de* Clarisse *et de* Grandisson, 1761.

FELLOWS, Otis ; LOGAN, Marie-Rose. *Naissance et mort du roman épistolaire français.* In: Dix-huitième Siècle, n°4, 1972. pp. 17- 38.

ROUSSET, J. *Forme et signification: essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti, 2014.

SIMMEL, Georg. "A Carta: por uma sociologia do segredo". Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. RBSE, v.1, n.3, pp. 384-387, João Pessoa, GREM, dezembro de 2002.

THELANDER R., Dorothy. *Laclos and the epistolary novel*. Genève: Droz, 1963.

TODOROV, Tzevetan. *Littérature et signification*. Paris : Librarie Larousse, 1967.

TODOROV, Tzvetan. " Les catégories du récit littéraire ». Communications, nº 8. Paris : Seuil, 1966.

VERSINI, Laurent. *Le roman épistolaire*. Paris, PUF, 1979.

Referências bibliográficas sobre *As Ligações perigosas*:

ALDRIDGE D., Alfred. *Essai sur les personnages des " Liaisons dangereuses » en tant que types littéraires*. Paris : Archives des Lettres modernes, Minard, 1960.

ALMEIDA PRADO, Raquel. *Perversão da Retórica, Retórica da Perversão*. São Paulo: Editora 34. 1997.

APPAS P, John. " Le Moralisme des Liaisons dangereuses », Dix- huitième siècle, II, 1970.

ASSOUN, Paul-Laurent, Ed. *Laclos. Les Liaisons dangereuses. La passion amoureuse.* Ellipses, 1991.

BAYARD, Pierre. *Le Paradoxe du menteur*. Sur Laclos. Paris : Éditions de Minuit, 1993.

BELCIKOWSKI, Christine. *Poétique des "Liaisons dangereuses"*, Paris, Corti, 1972.

BERTAUD, Jean-Paul. *Choderlos de Laclos, l'auteur des Liaisons dangereuses*. Fayard, 2003.

BOKOBZA KAHAN, Michèle. "Lire 'Les Liaisons dangereuses' de Laclos par le prisme de l'œuvre quignardienne". In : Studi Francesi, 174 (LVIII – III), 2014. Disponível em : https://journals.openedition.org/studifrancesi/1047?lang=it.

BORDAS, Éric. "Ni longues ni belles phrases. Deux mots suffisent. La phrase nominale, fait de style chez Laclos". In : L'information Grammaticale, nº79, 1998, pp. 16-22.

BUTOR, Michel. "Sur les Liaisons dangereuses » in : *Répertoire II*, pp.146-151. Paris : Éditions de Minuit, 1964."

COULET, Henri. "Les lettres occultées dans 'Liaisons dangereuses'". In : "Laclos". Revue d'Histoire Littéraire de la France, 82ème année, nº4, juillet/août. Paris : Armand Colin, 1982.

CRÉTOIS, Pierre. " Une mise en scène de l'individualisme possessif ? La Figure de la marquise de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos", Revue d'histoire de la pensée économique, nº2, 2016 -2, pp. 113-130.

DAGEN, Jean. "D'une logique de l'écriture : Les Liaisons dangereuses", Littératures, Toulouse, automne 1981.

DANIEL, Georges. *Fatalité du secret et fatalité du bavardage au XVIIIème siècle.* Paris : Éditions A.-G. Nizet, 1966.

DE CALUWÉ, Jacques. "L'auteur des Liaisons dangereuses féministe et franc-maçon." In : Bulletin de la Classe des lettres et des sciences moralres et politiques, tome II, 2011, pp. 169-199.

DELMAS, A et Y. *À la recherche des Liaisons dangereuses.* Mercure de France, 1964.

DELON, Michel. *P.-A. Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses.* Paris : PUF, 1999.

DÉMORIS, Réné. “La symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses*”. In : Littérature, nº36, 1979. Sémiotiques du roman, pp. 104-119.

DENEYS-TUNNEY, Anne. *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*. Paris : PUF, 1992.

DIACONOFF, S. *Eros and Power in “Les Liaisons dangereuses”*, Genève, Droz, 1979.

DIDIER, Béatrice. *Les Liaisons dangereuses. Pastiches et ironie.* Paris : Éditions du temps, 1998.

DURANTON, Henri. “Les Liaisons dangereuses ou le miroir ennemi”. Revue des Sciences humaines, Paris, n° 153, 1974.

FLORENNE, Tristan. *La rhétorique de l’amour dans Les Liaisons dangereuses*. Sedes, 1998.

GOLDZINK, Jean. *Le vice en bas de soie ou le roman du libertinage.* Paris : José Corti, 2001.

GUYON, Bernard. “La chute d'une honnête femme”, L’Anneau d'or, mai-août 1948.

HOFFMANN, Paul. “Aspects de la condition féminine dans Les Liaisons dangereuses”. Information littéraire, juillet-août 1982, n° 4.

JATON, Anna-Marie. *Le Corps de la liberté. Lecture de Laclos*, Lausanne : L'Age d'homme, 1983.

LEMIEUX, Raymond. “Le temps et les temps dans ‘Les Liaisons dangereuses’ de Laclos”. In : Études Françaises, 8 (4), pp. 387-397, 1972.

MAY, Georges. “ Racine et Les Liaisons dangereuses » In : *French Review*, pp. 452-461, Vol. 23, nº6, mai 1950. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/382657.

MYLNE, Vivienne. “Le parler des personnages dans ‘Liaisons dangereuses’”, pp. 575-587. In : “Laclos”. Revue d’Histoire Littéraire de la France, 82ème année, nº4, juillet/août. Paris : Armand Colin, 1982.

POMEAU, Réné. *Laclos ou le paradoxe.* Hachette, 1993.

ROBERT MORAES, Eliane. “As ambiguidades de Laclos”. In: Folha de São Paulo, 1997. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs060714.htm.

ROELENS, Maurice. “Le texte et ses conditions d'existence: l'exemple des Liaisons dangereuses”. Littérature, n° I, février 1971.

ROSBOTTOM, C, Ronald. Roman et secret : le cas des “Liaisons dangereuses”. In : “Laclos”. Revue d’Histoire Littéraire de la France, 82ème année, nº4, juillet/août. Paris: Armand Colin, 1982.

ROULSTON, Christine. *Virtue, gender, and the authentic self in eighteenth-century fiction: Richardson, Rousseau, and Laclos*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.

ROUSSEL, Roy. “The Project of Seduction and the Equality of Sexes in Les Liaisons dangereuses.” MLN, Vol. 96, No. 4, French Issue. The Johns Hopkins University Press, May 1981.

SEBBAH, Alain. *Les Liaisons dangereuses : deux formes de l’adaptation cinématographique* ?. Expressions, 1996, 08, pp.63-91. hal-02403833 IN: https://hal.univ-reunion.fr/hal-02403833.

SEYLAZ, Jean-Luc. « Les Liaisons dangereuses » et la création romanesque chez Laclos. Genève-Paris : Droz-Minard, 1958.

SEYLAZ, Jean-Luc. “Les mots et la chose. Sur l’emploi des mots ‘amour’, ‘aimer’ chez Mme de Merteuil et Valmont”. In : “Laclos”. Revue d’Histoire Littéraire de la France, 82ème année, nº4, juillet/août. Paris : Armand Colin, 1982.

STACKELBERG, Jurgen von. “Le féminisme de Laclos”, Thèmes et figures du siècle des lumières, Genève, Droz, 1980.

STEUCKARDT, Agnès. “Le discours rapporté dans *Les Liaisons dangereuses* (troisième et quatrième parties)”. In : L’information Grammaticale, nº 79, 1998, pp. 23-26.

STEVENS, Marguerite-Marie D. “Baudelaire lecteur de Laclos”. In : Études françaises, 5, nº1, 1969, pp.3-30.

STEWART, Philip. *Le masque et la parole. Le langage de l’amour au XVIIIème siècle.* Paris : José Corti, 1973.

STEWART, Philip. THERRIEN, Madeleine. “Aspects de texture verbale dans ‘Les Liaisons dangereuses’”. In : “Laclos”. Revue d’Histoire Littéraire de la France, 82ème année, nº4, juillet/août. Paris : Armand Colin, 1982.

TUREKOVA, Andrea. “Différence des sexes et libertinage : Madame de Merteuil, bourreau ou victime ?”. In : *Sens public*, 2007. Disponível em : http://sens-public.org/articles/404/.

VERSINI, Laurent. *Laclos et la tradition*, Paris, Klincksieck, 1968.

VERSINI, Laurent. “*Le roman le plus intelligent*”*, Les Liaisons dangereuses de Laclos.* Paris : Honoré Champion, 1998.

VERSINI, Laurent. “Laclos épistolier ou la préméditation”. In : Cahier de l’Association internationale des études française, 1977, nº 29, pp. 187-203.

YAE-JIN YOO. “Le Libertinage féminin de Mme de Merteuil dans ‘Les Liaisons dangereuses’: Une ‘révolution manquée?’”. In: *French Forum*, 2014, Vol. 39, No. 2/3, pp. 33-48. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43954016.

ZANELLI QUARANTINI, Franca. “Roman, iconographie : le cas des *Liaisons dangereuses*”. In : Cahiers de l’Association internationale des études française, 2005, nº 25, pp. 133-152.

Referências bibliográficas sobre as *Cartas persas*:

BENREKASSA, G. *Montesquieu: la liberté et l’histoire.* Paris: Librairie Générale Française, 1987. 220 p. (Le Livre de Poche Biblio). pp. 63-92.

BENREKASSA, G.. Montesquieu et le roman comme genre littéraire. Revue Montesquieu, Clermont-Ferrand, n. 7, pp. 171-181, 2004. Anual. Disponível em: http://montesquieu.ens-lyon.fr/IMG/pdf/RM07_Benrekassa_171-181.pdf.

BINOCHE, B. Despotisme. In: VOLPILHAC-AUGER, C. et al (Org.). Dictionnaire Montesquieu. 2013. Disponível em: http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1367168359/fr/.

CHAUVEL, T. "O harém das *Cartas persas*: um concerto de vozes dissonantes". Dissertação: Banco de teses da USP, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-07122018-120146/pt-br.php

DELON, M. Un monde d'eunuques. Europe, Paris, v. 55, n. 574, pp. 79-88, fev. 1977. Mensal.

DORNIER, C (Org.). *Lectures de Montesquieu, Lettres persanes.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. 202 p. (Didact).

DORNIER, C. Égalité. In: VOLPILHAC-AUGER, C. et al (Org.). Dictionnaire Montesquieu. 2013. Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376475499/fr>.

EHRARD, J. La Signification politique des *Lettres persanes*. Minard, Paris, v. 116, 1970. (Archives des lettres modernes). Reeditado como: Un roman politique: les *Lettres persanes*. L'Invention littéraire au XVIIIe siècle: fictions, idées, société, Paris, Presses universitaires de France, 1997, pp. 17-32.

EL-DIWANI, R. *Entre l'Orient et l'Occident.* Paris: Lulu Press, Inc., 2006. 287 p.

FRICKER, Y. "Les *Lettres persanes* et les origines de la pensée sociologique". *Revue européenne des sciences sociales,* XLI-126, 2003 (fevereiro), vol. XLI, pp. 53-60.

GAILLARD, A. "Montesquieu et le conte oriental. L'expérimentation du renversement". In: *Féeries,* nº 2, 2004. Disponível em: <http://feeries.revues.org/107>.

GOLDZINK, J. *Montesquieu et les passions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

GOLDZINK, J. “Passions”. In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377621346/fr>.

GOULEMOT, J.-M. “*Vision du devenir historique et formes de la révolution dans les Lettres persanes*”. In: Dix-huitième Siècle, nº21, 1989. Montesquieu et la Révolution. Pp. 13-22. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1989_num_21_1_1681.

HARARI, J. “The Eunuch’s Tale: Montesquieu’s Imaginary of Despotism”. In: *Scenarios of the Imaginary: theorizing the French Enlightenment.* Ithaca, NY, Cornell University Press, 1987. pp. 67-101.

HOFFMAN, P. *La femme dans la pensée des Lumières*. Genève: Slatkine reprints, 1995.

HUNDERT, E.J. Sexual politics and the allegory of identity on Montesquieu’s *Persian Letters*. The Eighteenth Century, 1990 ; vol. 31, nº2, pp. 101-115.

IOTTI, G. “L’ignorance d’Usbek. Considérations sur les *Lettres persanes*”. In : Dix-huitième Siècle, nº31, 1999, pp. 479-490.

KRA, P. “Multiplicity of Voices in the *Lettres persanes*”. In: Revue belge de philologie et d’histoire. Tome 70 fasc. 3, 1992. Langues et littératures modernes – Moderne taal- en letterkunde. pp. 694-705. Disponível em:<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1992_num_70_3_3841>.

LAUFER, R. “La réussite romanesque et la signification des *Lettres persanes* de Montesquieu”. *Revue d’histoire littéraire de la France,* vol. 61, nº 2, 1961. pp. 188-203. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5727838m/f38.image>.

LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895.

LEIGH, M. R. A. " Le Thème de la justice dans les *Lettres persanes* ". Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1983, vol. 35, pp. 201-219. Disponível em : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1983_num_35_1_2413>.

MALLINSON, G.J. "Usbek, language and power: images of authority in Montesquieu's *Lettres persanes*". French Forum, 1993, pp. 23-35.

MARTIN, C. *Les Lettres persanes de Montesquieu*. Paris: Pups, 2013.

MARTIN, C. "Usbek *in absentia* ou le sérail sans maître". In: *Les* lettres persanes *en leur temps.* Paris: Classiques Garnier: 2013, pp. 11-27.

MASS, E. "Le développement textuel et les lectures contemporaines des *Lettres persanes*". In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1983, vol. 35. pp. 185-200. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1983_num_35_1_2412>.

MCALPIN, M. "Accablé de tant de vêtements: climat et désir". In: STEWART, P. (Org.) *Les Lettres persanes en leur temps.* Paris: Classiques Garnier, 2013.

MCALPIN, M. "Between Men for All Eternity: feminocentrism in Montesquieu's *Lettres persanes*". *Eighteenth-Century Life,* vol. 24, nº 1, 2000, pp. 45-61.

MINUTI, R. "Islam". In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377668379/fr>.

MINUTI, R. "Perse". In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377668457/fr>.

PICARD, B. “La Pensée et l’action dans les *Lettres persanes*”. *The French Review,* vol. 42, nº 6, 1969 (maio), pp. 857-864. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/385442>.

POMEAU, R.; EHRARD, J. *Histoire de la littérature française: de Fénélon à Voltaire*. Paris: Flammarion, 1998.

RIBEIRO, R. J. “A máscara, o véu, o coração ou Um erro de Montesquieu, sobre o harém, nas *Cartas persas*”. In: *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. pp. 69-90.

ROMANOWSKI, S. “La Quête du savoir dans les *Lettres persanes*”. *Eighteenth Century Fiction,* nº 3, 1991.

SCHNEIDER, J.-P. “Les jeux du sens dans les *Lettres persanes*: temps du romans et temps de l’Histoire”. In: *Revue Montesquieu,* nº 4, 2000. pp. 127-159.

SCHNEIDER, J.-P. “Les *Lettres persanes*, trente ans après”. In: *Les Lettres persanes de Montesquieu*, dir. C. MARTIN, Paris: PUPS, 2013, pp. 87-108.

SCHNEIDER, J.-P. “Roman”. In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377670197/fr>.

SPECTOR, C. “Le despotisme des passions dans les *Lettres persanes*”. In : *Les Lettres persanes de Montesquieu*, dir. C. MARTIN, Paris: Pups, 2013, pp. 169-184.

SPECTOR, C. “Arts”. In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376473758/fr>.

SPECTOR, C. “Esprit général”. In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376474276/fr>.

STAROBINSKI, J. *Montesquieu par lui-même*. Paris: Seuil, 1953.

STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STEWART, P. *Les Lettres persanes en leur temps.* Paris: Classiques Garnier, 2013.

STEWART, P. "Toujours Usbek". *Eighteenth-Century Fiction,* vol. 11*,* nº 2, 1999. pp. 141-150.

STEWART, P. "Sérail". In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377778539/fr>.

STEWART, P. "Amitié". In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377778282/fr>.

STEWART, P. "Amour". In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377778382/fr>.

STEWART, P. "Bonheur". In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, 2013 (setembro). Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377778430/fr>.

STEWART, P. "Lettres persanes". In: *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, setembro de 2013. Disponível em: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377778509/fr>.

TESTUD, P. "Les *lettres persanes,* roman épistolaire". *RHLF,* vol. 66, nº 4, 1966. pp. 642-656. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5726275h/f52.image>.

TODOROV, T. "Réflexions sur les *Lettres persanes*". *Romanic Review,* nº 74, 1983, pp. 306-315.

VARTANIAN, A. "Eroticism and Politics in the *Lettres persanes*". *Romanic Review,* nº 60, 1969.

VERSINI, L. “Préface”, *Lettres persanes*, présentation par Laurent Versini. Paris: Flammarion, 1995.

VOLPILHAC-AUGER, C. “Une histoire de suicide et de *twist*” In: *Les* Lettres persanes *de Montesquieu*, Paris: PUPS, 2013, pp.109-126.

Referências bibliográficas sobre a libertinagem:

ALMEIDA PRADO, Raquel de. “Ética e Libertinagem nas Ligações perigosas”. In: *Libertinos, libertários*, 1996. https://artepensamento.ims.com.br/item/etica-e-libertinagem-nas-ligacoes-perigosas/.

BARNY, Roger. “Mme de Merteuil et la critique du libertinage”, Dix-huitième siècle, XV, 1983.

BOKOBZA KAHAN, Michèle. *Libertinage et folie dans le roman du 18è siècle*. Peeters, 2000.

CAZENOBRE, Colette. *Le système du libertinage. De Crébillon à Laclos*. Oxford : The Voltaire Oxford Foundation, 1991.

DARNTON, Robert. “Sexo dá o que pensar” in: *Libertinos, libertários*, 1996. Disponível em: https://artepensamento.ims.com.br/item/sexo-da-o-que-pensar/.

DELON, M. *Le savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette Littérature, 2004. 350 p. (Pluriel).

DUFLO, Colas. *Philosophie des pornographes*. Paris : Seuil, 2019.

FOUCAULT, Didier. *Histoire du libertinage*. Paris : Les éditions Perrin, 2007.

GOLDZINK, Jean. *À la recherche du libertinage*. Paris : L’Harmattan, 2005

GOULEMOT, Jean-Marie. « Du lit et de la fable dans le roman érotique ». In : Études françaises, 32 (2), pp. 7-17, 1996.

Marcel HÉNAFF, *Sade, L’Invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978.

KHEL, Maria Rita. “Cinco propostas sobre a filosofia libertina e uma sobre assédio sexual”. In:

Libertinos, libertários, 1996. https://artepensamento.ims.com.br/item/cinco-propostas-sobre-a-filosofia-libertina-e-uma-sobre-assedio-sexual/.

MAMMI, Lorenzo. "O declínio de Don Juan" In: *Libertinos, libertários*, 1996. https://artepensamento.ims.com.br/item/o-declinio-de-don-juan/

MONZANI, Luiz Roberto. *Desejo e prazer na idade moderna.* Campinas: Editora Unicamp, 1995.

MONZANI, Luiz Roberto. "Origens do discurso libertino" in: *Libertinos, libertários*, 1996. https://artepensamento.ims.com.br/item/origens-do-discurso-libertino/

MOUREAU, F., RIEU, A.-M. *Éros philosophe. Discours libertin des lumières*. Paris : Champion, 1984.

NOVAES, Adauto. "Por que tanta libertinagem" in: *Libertinos, libertários*, 1996. https://artepensamento.ims.com.br/item/por-que-tanta-libertinagem/

PRADO JR, Bentro, "A filosofia das luzes e as metamorfoses do espírito libertino" in: *Libertinos, libertários*, 1996. https://artepensamento.ims.com.br/item/a-filosofia-das-luzes-e-as-metamorfoses-do-espirito-libertino/

POLANZ, Dorothée. " Sexe, performance, techniques de spectacle. », pp. 277- ?. In : Dix-Huitième siècle nº49 Société de Spectacle, 2017.

REICHLER, Claude. *L'âge libertin*, Paris, Editions de Minuit, 1987.

ROBERT MORAES, Eliane. "Sade: o crime entre amigos" in: *Libertinos, libertários*, 1996. https://artepensamento.ims.com.br/item/sade-o-crime-entre-amigos/

TROUSSON, Raymond. "Romance e libertinagem no século XVIII na França" in: *Libertinos, libertários*, 1996. https://artepensamento.ims.com.br/item/romance-e-libertinagem-no-seculo-xviii-na-franca/.

TROUSSON, Raymond. *Romans libertins du XVIII' siècle*; prefácio, apresentação e notas, Paris, Robert Laffont, 1993.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie. *Le roman du libertinage. 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation.* Paris : Honoré Champion, 1997.

VIALA, Alain. *La galanterie. Une mythologie française*. Paris : éditions du Seuil, 2019.

Referências bibliográficas sobre a condição da mulher:

BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett. *Être veuve sous l'Ancien Régime*. Belin, 2001.

BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe* I, II. Paris : Éditions Gallimard, 1976.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BERNARD, Maëlle. *Histoire du consentement féminin, du silence des siècles à l'âge de rupture.* Arkhê, 2021.

BOSQUET, Marie-Françoise. *Images du féminin dans les utopies françaises classiques*. Oxford : Voltaire Foundation, 2007.

BREY, Iris. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier, 2020.

CUSSET, Catherine. "*Qui peut définir les femmes ?" L'article "Femme" de l'Encyclopédie (1756). Sur les femmes de Diderot (1772)*. Indigo & Côté-femmes éditions, 1999.

DUBY, George ; PERROT, Michelle. *Histoire des femmes en Occident, XVIè-XVIIIè siècle*. Paris : Perrin, 2001.

FRAISSE, Geneviève. *Les femmes et leur histoire.* Paris : Gallimard, 2010.

FRAISSE, Geneviève. *Du consentement.* Paris : Gallimard, 2016.

GENAND, Stéphanie. "Le corps féminin : fantasmes et représentations aux XVIIIè siècle." In : *Les discours du corps au XVIIIè siècle*. Laval : Les Presses Universitaires de Laval, 2009.

HOOKS, Bell. *La volonté de changer. Les hommes, la masculinité et l'amour*. Paris : Divergences, 2021.

HOUBRE, Gabrielle. *Histoire des mères et des filles*. Paris: Editions de la Martinière, 2006.

LECOQ, Titiou. *Les grandes oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*. Paris : Proche, 2023.

RUSSO, Elena. "Marivaux et l'éthique féminine de la sociabilité." pp. 165-182. In : French Forum, Vol. 20, nº2, 1995.

SONNET, Martine. *L'éducation des filles au temps des Lumières*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2011.

TAMAS, Jennifer. *Au non des femmes, libérer nos classiques du regard masculin.* Paris: Seuil, 2023.

Referências bibliográficas históricas:

ARIÈS, Philippe; DUBY, George; CHARTIER, Roger. *História da vida privada: Da Renascença ao século das luzes*, vol. 3, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOLOGNE, Jean Claude. *Histoire de la conquête amoureuse. De l'Antiquité à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.

DELUMEAU, Jean. *La peur en Occident*. Fayard/Pluriel, 2000.

ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Champs Essais, 1985.

FOUCAULT, M. *La volonté de savoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1976. 224 p. (Histoire de la sexualité, 1).

_____. *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 152 p. (História da sexualidade, 1).

_____. *Em defesa da sociedade, curso no Collège de France 1975-1976*. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

GARNOT, Benoît. *On n'est point pendu pour être amoureux… La liberté amoureuse au XVIIIème siècle*. Paris : Belin, 2008.

GROSRICHARD, A. *Estrutura do Harém: despotismo asiático no ocidente clássico*. Tradução: Lydia H. Caldas. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.

GROSRICHARD, A. *Structure du sérail: la fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*. Paris: Seuil, 1979.

VILLALTA, Luiz Carlos. "Sociedade como um teatro: da ficção à história, na França, no ocaso do Antigo Regime." In: Floema, ano VII, n º9, pp. 159-192, 2011.

Referências bibliográficas sobre Teoria e História literária:

ALMEIDA CARDOSO, Zelia de. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CÂNDIDO, ANTÔNIO. *Literatura e sociedade,* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COULET, Henri. *Le roman jusqu'à la Révolution*. Paris : Armand Colin, 1967.

DELON, Michel ; MAUZI, Robert ; MENANT, Sylvain. *Histoire de la littérature française : De L'Encyclopédie aux Méditations.* GF Flammarion, 1998.

DIDIER, Béatrice. NEEFS, Jacques. *La fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais*. Laclos. PUV.

EHRARD, Jean. *L'invention littéraire au XVIIIème siècle : fictions, idées, sociétés*. Paris, PUF, 1997.

HARTMANN, Pierre. *Le contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*. Paris : Honoré Champion, 1998.

RAMOND, Catherine. *La voix racinienne dans les romans du dix-huitième siècle*. Paris: Honoré Champion, 2014.

STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade*, trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto, São Paulo, Editora da Unesp, 1994.

STAROBINSKI, J. *L'invention de la liberté 1700-1789*. Genève: Éditions d'art Albert Skira, 1964.

STAROBINSKI, J. *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Paris: Gallimard, 1989, pp. 91-121.

STAROBINSKI, J. *As Máscaras da Civilização.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 312 p. Tradução de: Maria Lucia Machado.

TADIÉ, J.-Y. *Littérature française: dynamique et histoire II*. Paris: éditions Gallimard, 2007.

TODOROV, T. *L'esprit des Lumières*. Paris: Robert Laffont, 2006.

VIALA, Alain. *L'âge classique et les Lumières.* Paris: PUF, 2015.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.